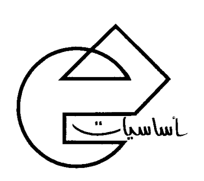


فن العرض المسرحي

الدكتور نبيل راغب


الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

١٠ (أ) شارع حسين واصف ، ميدان المساحة ، الدقي ، الجيزة - مصر

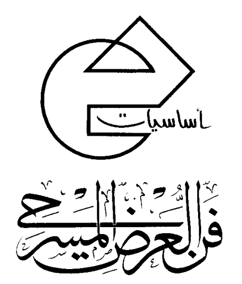
يطلب من : شركة أبو الهول للنشر
٣ شارع شواربي بالقاهرة ت : ٣٩٣٥٠٦٠٨ ، ٣٩٢٤٦١٦
١٢٧ طريق الحرية (فؤاد سابقا) - الشلالات ، الإسكندرية ت : ٤٩٢٤٨٣٩

الطبعة الأولى ١٩٩٦

رقم الإيداع ١٩٩٥/١١٠٥٤

الترقيم الدولي ISBN ٩٧٧-١٦-٠١٩٦-٢

طبع في دار نوبار للطباعة ، القاهرة


أساسيات
فن العرض المسرحي

إشراف : وجدي رزق غالي

المحتويات

المقدمة

هناك حقيقة قد تغيب عن أذهان كثيرين ، وهي أن جوهر الصنعة الفنية يظل القاعدة الراسخة التي تنهض عليها كلُّ الإبداعات والإضافات الجديدة ، مهما تنوعت وتطورت ، بل وتطرّفت في التجريب والتغريب ومحاكاة التيارات الطليعية ، التي كثيرًا ما تُغْرق شواطئ َفنٍّ من الفنون ، خاصة بعد أن أصبح عالمنا المعاصر مجرَّد قرية صغيرة ينتقل فيها ما يحدث في غربها أو شمالها إلى شرقها أو جنوبها ، أو العكس ، بالسرعة التي أحدثتها ثورةُ المواصلات التكنولوجية .

ومن الواضح أن جوهر الصنعة الفنية ، مهما تعددت أشكالُه ومظاهره ، يظل الأداة الرئيسية التي تحفظ لهذا الفن أو ذاك شخصيته المتميزة عبر العصور و وسط الفنون الأخرى . وهذا الجوهر ليس قالبًا جامدًا تُصَبُّ فيه الأعمال التي تنتمي إلى فن معيَّن ، بل هو منهج فِكْري وفنيّ ينير معالم الطرق التي شقها هذا الفنُّ من قبل ، ويترك للفنان حرية الانطلاق على الطريق الذي يناسبه ، أو شق طريق جديد على هَدْي المعالم التي مرَّ بها من قبل في الطرق القديمة .

وغني عن القول أن إجادة أي فن والنبوغ فيه رهن بالتمكن الكامل من أسرار صنعته . فالعمل الفني كتعبير إنساني متفرِّدٍ ومشروطٍ بحرفيات وتقنيات متعارف عليها – لا يمكن أن يصل إلى الجمهور إلا إذا كان الفنان واعيًا بأدوات التوصيل وقادرًا على استخدامها الاستخدام الأمثل ؛ فهي المفردات اللُّغوية التي ينطقها

أمام جمهوره ، وبدونها تنقطع الصلة بينه وبين هذا الجمهور ، ويظل العمل الفني حبيسَ صدر الفنان وقضيته الشخصية التي لا يهتم بها أحد سواه .

فإذا نظرنا إلى فن العرض المسرحي من خلال هذا المفهوم ، فَسنُدْرك استحالة تجاهل القواعد الأساسية للعبة المسرحية . فهي قواعد يدركها ويوظِّفها كلُّ فناني المسرح الكبار عبر العصور ، مهما بدت أعمالهم مغرقة في الإغراب ، أو مناقضة للأساليب التي ترسَّخت في عصور سابقة . أما الفنانون الذين لم يتشربوا بروح هذه القواعد ، ولم يدركوا أسرار هذه الصنعة ، واتجهوا إلى التجريب وركوب الموجات الطليعية التي تدعي أنها أتت بما لم يأتِ به الأوائل - فسرعان ما تتعرى حيلُهم وألاعيبهم عندما يفتقد الجمهورُ ذلك الإشباعَ الفني والفكري والنفسي الذي اعتاده في مواجهة الأعمال المسرحية الأصيلة ، سواء أكانت مغرقة في القدم أم الجدة .

وهذه الدراسة عودة تحليلية إلى قواعد اللُّعْبة المسرحية وأسرار صنعتها ، ولكن في ضوء التيارات والاجتهادات والابتكارات التي تركت بصماتها واضحة على مسيرة المسرح العالمي حتى أواخر القرن العشرين . وإذا كان لكل عنصر من عناصر العرض المسرحي ، كالتأليف والإخراج والتمثيل والديكور والموسيقى والمبنى والجمهور ، قواعدُهُ وأصولُهُ وأسراره الخاصة به - فإن هذه العناصر تشكِّل في النهاية منظومة واحدة لا بد أن تتسم بالاتساق والتناغم من خلال التفاعل الإيجابي والمثمر فيما بينها ؛ ولذلك لا بد أن تنتقل هذه القواعد والأصول والأسرارُ من مرحلة الخصوصية المرتبطة بكل عنصر على حدة ، إلى المرحلة التي يمكن أن نسميها بالمرحلة الأوركسترالية التي يكشف فيها كلُّ عنصر عن أسراره الفكرية والفنية والجمالية للعناصر الأخرى ، أي الانتقال من مرحلة الفنان الفرد

إلى مرحلة فريق العمل بحكم أن العرضَ المسرحي بطبيعته إبداع جماعي .

وهذا الإبداع الجماعي يحتِّم على كل فنان من الفنّانين القائمين عليه في مختلِف عناصره أن يكون واعيًا ، على الأقل ، بعناصره الأخرى ، هذا إذا لم يكن ممارسًا بالفعل لعنصر آخر أو اثنين . وهو ما يفسِّر لنا مثلاً انتشار ظاهرة المؤلف المخرج أو المخرج المؤلف . . . إلخ . ولا شك أن وعي الفنان المسرحي بكل عناصر العرض المسرحي من شأنه أن يضاعف من قدرته التعبيرية ، وأن يضيف مفردات عديدة إلى قاموسه المسرحي . فلا يقتصر المؤلف ، مثلاً ، على التعبير بالحوار أو الحبكة أو الشخصيات ، بل تمتد قدراته التعبيرية لتشمل الإخراج والتمثيل والديكور والموسيقى ، مما يساعد زملاءه في العرض المسرحي على إطلاق طاقاتهم التعبيرية بدورهم . وما ينطبق على المؤلف ينطبق بطبيعة الحال على كل الفنانين المشاركين في العرض ؛ فهم يتكلمون لغة مشتركة تمكِّنهم من أن يبدعَ كل منهم في مجال تخصصه ، وأن يفتح الآفاق لزملائه كي يخرجوا أفضل ما عندهُم . فهم عازفون في مجموعة أوركسْترالية واحدة ، يستمتع الجمهور بالمعزوفة التي يلعبونها ، دون أن يلحظ أية فوارق بين آلة وأخرى .

ولذلك لا تعد الجودة اللُّغوية أو الأدبية البحتة للنص المسرحي مقياسًا دراميا أو معيارًا فنيا في تقييم العرض المسرحي ؛ ذلك أن النصَّ لم يكتب لينشر بل ليعرض ، ولغة النشر تختلف عن لغة العرض . صحيح أن النصَّ الأدبي الجيد ضرورة لا يمكن تجاهلها ، وقاعدة يمكن أن تكون وطيدة لينهض عليها العرض المسرحي كله ، لكنه ليس الضرورة الوحيدة أو أخطر الضرورات على الإطلاق . ولا شك ، فإن المسرحية التي كتبت بإتقان يمكن أن تعد عملاً أدبيا عظيمًا ، لكن هذا لا يعني أن العمل الأدبي العظيم الذي كتب على هيئة مسرحية يعد عملاً

مسرحيا عظيمًا . فشكسبير ، مثلاً ، ترجع عبقريته إلى مهاراته المَسْرحية غير المحدودة ؛ فقد عاش حياة المسرح بين كواليسه وعلى منصته ، ولم تقتصر تجربَتُه على التأليف والكتابة ، وشعره البديع الذي كتب به مسرحياته هو عمل درامي عظيم وليس مجرد إبداع أدبي ، قد تفسده الترجمة مثلاً ، لكن يظل قادرًا على التأثير المسرحي في جمهوره بصرف النظر عن اختلاف الزمان أو المكان .

وفي الأدب الإنجليزي في القرن التاسع عشر ما يؤكد هذا المفهوم ، فمعظم الشعراء والروائيين العظام في هذا القرن سعوا لكتابة المسرحية ، من أمثال شيللي ، وبراوننج ، وتينيسون ، وسوينبرن ، وستيفنسون ، وكونراد ، وجورج مور ، وهاردي ؛ لكن عددًا كبيرًا من المسرحيات التي كتبها هؤلاء الكبار لم يكن يصلح للأداء على منصة المسرح ، برغم تشبعها بالفكر ، والخيال ، والجمال ، بل إنّ الروائيَّ العظيم هنري جيمس لم يستطع مقاومة إغراء الكتابة للمسرح ، فكتب المسرحية تلو الأخرى ، لكنه في النهاية عبَّر عن حسرته الشديدة لعدم مقدرته على كتابة مسرحية واحدة حية تستحق هذا الاسم .

وقد اصطلح النقادُ على تسمية هذا النوع من المسرحيات « بالمسرحية المقروءة » ، أي التي يستمتع بها القارئ في خلوة تتيح له التأمل والإعادة بل والشرود . وكان الرائد المسرحي الكبير توفيق الحكيم قد استخدم مصطلحًا قريبًا من هذا ، وهو « المسرح الذهني » بعد فشل عرض مسرحيته الأولى « أهل الكهف » عام ١٩٣٣ ، أمام جمهور اعتاد العروضَ الغنائية الراقصة والمسرحيات الميلودرامية الفِجَّة ، ولم يكن قادرًا على استيعاب مسرحية فلسفية من طراز « أهل الكهف » ، وإن كان توفيق الحكيم نفسه قد استفاد من التجربة ، وانفتح بعد ذلك على معايشة الحياة المسرحية ، وقام بتجريب أشكال مسرحية متعددة ، بما فيها مسرح العبث .

والمسرحية التي يدَّعي مؤلفها أنه كتبها للقراءة ، هي مسرحية غير صالحة للأداء على المسرح لعدم قدرته على فهم طبيعة الدراما ، أو لعجزه عن التمكن من الناحية التكنيكية المتعلقة بمنصة المسرح ؛ ولذلك فالمسرحية لا تستحق أن يُطلقَ عليها هذا الاسم إلا إذا اجتازت الامتحان على المنصة وفي مواجهة الجمهور ؛ ذلك أن الحركة هي جوهر الدراما وليست الكلمة . الحركة المرئية المسموعة ، وليست الكلمة المكتوبة والمنشورة في كتاب . فالمسرحيات تكتب لكي تمثل . والمأساة في مفهوم أرسطو – وكان يقصد بها المسرحية بصفة عامة – هي محاكاة الحركة .

أما كلمة المأساة ذاتها ، فإنها تعني حرفيا أغنية الماعز ، ويبدو أنها نتجت عن طقوس دينية قديمة تُقَدَّم فيها الماعز قرباناً ، أو عن جلد الماعز الذي كان يرتديه الممثلون أثناء الأداء . أما الكوميديا فكانت بدايتها حفلاً يتخلله الموسيقى والرقص أو موكب احتفالي . أما الاستعراض فهو عملية إعادة تمثيل حادث ذي موضوع .

وتؤكد كلُّ المصطلحات المسرحية أهمية الحركة والرؤية مثل : فصل ، وعرض ، ومنظر ، ومسرحية ، ومخرج ، ومنتج ، وممثل ، بل إنَّ هناك المسرح الإيمائي (البانتوميم) الذي لا يعرف سوى لغة الحركة والرؤية . وكل هذا يجري على منصة داخل بناء صُمِّم خصوصًا من أجل من يقومون فيه بالأداء أمام جمهور من النظارة . وهذا يعني أن الجمهور يذهب إلى المسرح ليرى ويسمع ، أي يتابع العرض المسرحي بعيون يقظة وآذان مصغية .

وتوضح الجذور الأولى للمسرح أن الكلمة لم تكن أداة ضرورية في توصيل العرض المسرحي للجمهور . فإذا تتبعنا ملامح اللِّعبة المسرحية عند الأطفال في السنوات الأولى من عمرهم ، نجدهم يستخدمون الدُّمى واللعب التي على هيئة

حيوانات ، ليعيدوا تمثيل أو محاكاة تجاربهم الخاصة : النظام الذي يفرضه عليهم آباؤهم ، وأسلوب تناول الطعام ، ومواعيد النوم أو أي نشاط جسماني آخر .

وجمهور المسرح في شتى أنحاء العالم يقبل على المسرحيات الإيمائية الصامتة (البانتوميم) ، ومسرحيات العرائس ، والعروض التنكرية ، والمهرجانات التي لا تعرف سوى الرقص والموسيقى والغناء ، وهي في حقيقتها عروض مسرحية لا تفرّق بين المؤدين والجمهور . وهذه الأشكال المختلفة من الحركة المسرحية قادرة على اجتذاب المتعلِّم والجاهل على حد السواء ؛ لأنها تتعامل مع النوازع البُدائية التي يشترك فيها كلُّ البشر . وهذا يفسر لنا وجود نشاط مسرحي منوع عند الأقوام البدائية التي ليست لها لغات مكتوبة . فهم يسمرون ويستمتعون بالطقوس الخاصة بالبلوغ ، والطهر ، والزواج ، والموت ، والحفلات التمثيلية التي تدور حول أحداث الصيد ، ودورات الحصاد ، وحركات التوسل إلى الآلهة .

أما في المجتمعات المتقدمة فتجتذب المشاهد المسرحية المتقنة ، مثل : الباليه ، والرقصات الشعبية التعبيرية ، ومصارعة الثيران جمهورًا كبيرًا من المشاهدين المشغوفين بها ، وكذلك الحال في الاحتفال بأعياد ميلاد المسيح ، وهو غالبًا ما يكون احتفالاً خلابًا يهز مشاعر المشتركين فيه دون فَهْم للكلمات المتبادلة . كذلك ، فإن جمهور الأوبرا يستمتع بسماع ومشاهدة عروضها حتى في حالة نطقها بلغة لا يفهمها .

وإذا ابتعدنا عن المسرح قليلاً ، فإننا نجد أنَّ الأفْلام السينمائية الصامتة كانت ذات شعبية عالمية ساحقة ، دون أن تنطق كلمة واحدة ، فلم تكن سوى شكل من أشكال الأداء المسرحي الإيمائي . صحيح أن هناك ترجمة لبعض الجمل الحوارية

مطبوعة على الشاشة لكي يقرأها المشاهدون ، لكنها كانت أداة أو وسيلة عابرة لا تشارك مشاركة فعّالة في الاستمتاع بالفيلم . ولذلك كان استخدامها نادرًا في أحيان كثيرة ، ولم تكن تستخدم على الإطلاق في الأفلام الصامتة الممتازة . ولقد غزا تشارلي تشابلن العالم كله بدون كلمة واحدة نطق بها اللسان أو سطرها القلم ، بل إن عبقريته لم تتألق بنفس القدر عندما دخل بأفلامه عصر السينما الناطقة .

والحركة أكثر إيحاءً ودلالة من الكلمة التي غالبًا ما تقصد إلى معنى شبه محدد ، وتخاطب العقل الذي يسرع إلى عملية استيعاب معناها . أما الحركة فتخاطب العين ، وكذلك الأذن ، بالصوت المُواكِب لها ، ولذلك فإن عناصرها الجمالية والدرامية والفنية أعمق معنى وأكثر ثراءً من الكلمة المجردة . والمرئيات التي تنطبع في الذاكرة أسرع وأعمق رسوخًا من الكلمات التي تلتقطها الأذن ؛ فالذاكرة لا تنسى الحركات والأضواء والألوان والإيماءات لأنها مادية وحسية وملموسة ، أما الكلمات فتتطلب من العقل ترجمة معانيها ودلالاتها ، وهي عملية فكرية ذهنية أكثر منها عملية جمالية درامية .

وعلى الرغم من الدور الحيوي الذي تقوم به الكلمة في العرض المسرحي ، فإن المشاهد يستطيع أن يحصل على أكبر قدر من المتعة من العناصر الأخرى للعرض . وهذا يوضِّح لنا الفرقَ الأساسيَّ بين الأدب المقروء والدراما الحية ، بين الكِتاب والمسرحية . فإذا كان المتفرج على عِلْم بقصة المسرحية ، فإنه يستطيع أن يتتبعها بسهولة إذا مثلت بلغة أجنبية غير مألوفة لديه ، ويستمتع في الوقت نفسه بأسلوب التشخيص والتمثيل ، والحركة على المسرح ، وأية تفاصيل درامية وجمالية أخرى . في حين أن القارئ يعجز تمامًا عن قراءة رواية منشورة في كتاب

بلغة لا يعرفها .

لكن هذا لا يعني أن نصَّ المسرحية لا ينقل إلى القارئ شيئًا من تأثيرها المسرحي ؛ فمن الطبيعي والمتوقع أن يحدث هذا ، خاصة إذا كان النصُّ متقن الصياغة ومتماسك البناء ، وكان القارئ - في الوقت نفسه - أكثر إدراكًا وخيالاً وقدرةً على التصور من القارئ الكسول ، بهذا يصبح أثرُ المسرحية المقروءة أعمق وأكثر فاعلية ، لكن هذا ليس أمرًا مضمونًا ، بل ويستحيل أن يرقى الأثر الناتج عن قراءة النص إلى مستوى أثر الأداء المسرحي الرفيع ، تمامًا كالفرق بين قراءة المدوَّنة الموسيقية وبين الاستماع إليها معزوفةً من أوركسترا قدير .

وقد يستمتع قارئ بقراءة شعر مسرحي رائع مثل مناجاة هاملت بكل صورها وإيقاعاتها ودلالاتها والمشاعر التي تثيرها في القارئ ، لكن هذه المتعة المحدودة تتحول إلى نشوة جمالية جارفة إذا استمع القارئ إلى هذه المناجاة ، يردِّدها ممثل قدير بإيماءاته الموحية .

ينطبق هذا على المناجاة أو الحوار المنطوق ، لكنه ينطبق أكثر على التوجيهات المسرحية التي يقصد بها المؤلفُ التعبير عن بعض درجات الانفعال مثل « نبرات متوترة » أو « نظرات دامعة » ، فإن قراءة هذه التوجيهات لا يمكن أن تحدث نفس الأثر الذي يحدثه جلوسُ المشاهد وهو مشدود الأعصاب في مقعده في أثناء تأدية الممثل دوره ، وهو يذرع منصة المسرح جيئة وذهابًا ، والتوتر يشع من حركاته وإيماءاته ، أو أن تدمع عينا المشاهد تأثرًا بالحزن الناضح على ممثلة رقيقة حسناء .

وأي مشاهد عاديّ للمسرح يستطيع أن يدرك أن الحركات التي يتابعها على المنصة أعمق تأثيرًا من الكلمات التي يسمعها . والحركة ، مهما كانت صامتة ، أعلى صوتًا من الحوار مهما كان صاخبًا . ونادرًا ما تثير النكتة البارعة أو اللعب

بالألفاظ نفس القدر من الضحك الذي يثيره موقفٌ مثل التقاء شخصيتين متناقضتين ، أو مواقف الإحراج المادي أو الورطة المرئية كالوقوع مثلاً . وهي مواقف مهما تكررت في مسرحيات متعدِّدة ، فإنها قادرة على إثارة الضحك على مستويات مختلفة من الجمهور ، في حين أن النكتة اللفظية قادرة على الإضحاك مرة أو مرتين على أكثر تقدير ، ثم تتحول إلى حدث لا داعي لروايته . ويكفي أن ندلِّل على ذلك بالحركات الكوميدية التي اشتهر بها مهرجو السيرك ، فهي حركات تكاد تكون قوالب محفوظة عن ظهر قلب بالنسبة للمتفرجين ، ومع ذلك يضحكون عليها بمختلف مراحلهم العمرية . والسينما الكوميدية سواء في عصرها الصامت أو عصرها الناطق ، لم تسأم من إدخال مشاهد ضرب الوجوه والملابس بشتى أنواع التورتة ، ولم يتوقف الجمهور عبر أجياله المتتابعة عن الضحك على مثل هذه المشاهد .

وهذا يدل على أن الضحك - أو أي نوع آخر من الاستثارة - ينبع ويتجدد من الموقف الماديّ والمرئي والملموس أكثر من صدوره عن النكتة اللفظية البارعة أو المفارقة اللاذعة نتيجة اللعب بالألفاظ . كذلك فإن المشاهد الكوميدية عندما تُقرأ في النص المسرحي لا تثير الضحك الذي يتفجر عند مشاهدتها في العرض المسرحي . فعندما يطالع القارئ لنص مسرحية أن ممثلاً جلس على قبعته ، أو على مقعد لم يجف طلاؤه بعد ، أو فقد سرواله ، أو انزلقت قدمه على قشرة موز ، فإن هذا القارئ لا يستجيب لمثل هذه المواقف بأكثر من ابتسامة باهتة . ولا شك أن تأثير الرؤية العينية أعمق بكثير من الوصف التفصيلي للموقف ، مهما كان دقيقًا في تفاصيله . إن مجرد رؤية ممثل ذي أنف أكبر من اللازم ، أو مرتديًا ملابس لا تلائم جسمه أو سنه أو طبقته الاجتماعية ، لا بد أن يثير

الضحك أكثر من مجرد وصف تلك المواقف . والمثل العربي الذي يقول : ليس من سمع كمن رأى ، مثل درامي بمعنى الكلمة ، وما ينطبق على الكوميديا ينطبق على التراجيديا ، وكل أنواع العروض المسرحية المختلفة .

ومع ذلك ، يجب ألا نقلِّل من شأن قراءة المسرحيات ، لأنه في الإمكان الحصول على النشوة البالغة والاستثارة الفائقة من هذه الممارسة الأدبية الجديرة بالاهتمام . والكاتب المسرحي بصفته أديبًا لا بد أن يسعد عندما يرى أعماله بين أيدي القراء ، لكنه يصعب أن نجد الكاتب المسرحيَّ المتمكِّن الذي يكتب أساسًا لتوضع مسرحياته في المكتبات . إنه يرى في مُسَوّدات مسرحيته منصة يتحرك عليها نصه . ومن الصعب أن يتخلى عن أمله - أثناء كتابتها - في أدائها حية على المسرح ؛ فهو يرى شخصياته تدبُّ فيها الحياة ويسمعها وهي تردد كلماته ، وقد أصبحت كلماتها هي . وهناك من الكتاب المسرحيين من يتكلمون أو ينطقون الحوار بصوت مرتفع أثناء الكتابة ، حتى يمكنهم أن يكوّنوا فكرة عن وقع الحوار على مسامع الجمهور .

إن الكاتب المسرحي المتمكِّن من أسرار صنعته ، يعتمد في توصيل ما يكتبه على وعي عميق بكل عناصر العرض المسرحي من إخراج وتمثيل وديكور وموسيقى وجمهور ، وهي ليست مجرد عناصر مادية وآلية وتنظيمية ، بل هي عناصر عضوية أيضًا ، تتفاعل فيما بينها لكي تشكِّل الجسم الحي لمنظومة العرض المسرحي ، وبدون هذا التفاعل لا يوجد مثل هذا العرض ، بل لا يوجد فنٌّ المسرح على الإطلاق .

المهندسين ١/١/ ١٩٩٦ نبيل راغب

الفصل الأول
التأليف

إن صنعة التأليف المسرحي - مثلها في ذلك مثل أية صنعة أخرى - تحتاج إلى وعي عميق بكل تقنياتها وأسرارها وحيلها . وهذا الوعي لا يتأتى إلا من خلال قراءة واستيعاب أكبر قدر ممكن من النصوص السابقة على مر العصور ، وفي مختلف البقاع ، وفي كل أنواعها المتعددة . بل هناك من النقاد ودارسي المسرح من يحتِّم على الكاتب المسرحي أن يعيش حياة المسرح حتى يتشرب بروحه . فالمسرح هو المدرسة العملية التي يتعلَّم فيها الهواة فنَّ المسرح بكل أبعاده وأعماقه ، بشرط أن يكون عاشقًا مخلصًا له . وهذه الحياة المسرحية كفيلة بتصحيح مسيرة الكاتب المسرحي كلما دخلت في طرق مسدودة أو دوائر مفرغة أو متاهات جانبية .

أما الكاتب المسرحي الذي يظن أن مهمته تقتصر على الانفراد بنفسه في برجه العاجي كي يبدع نصه المسرحي ، ثم تنتهي هذه المهمة بتقديم نصه إلى المنتج أو المخرج الذي سيقوم بتنفيذه كي يعود مرة أخرى إلى برجه لإبداع جديد - هذا الكاتب لا يعي بالفعل جوهرَ المنظومة المسرحية وماهيتها ، بل ويحكم على نفسه بالاختناق التدريجي لأنه يسد في وجهه كلَّ روافد ومنابع الحياة المسرحية المتجددة . وكثيرًا ما برَّر مثل هذا الكاتب فشله المسرحي بأنه يكتب مسرحيات للقراءة .

وترجع خطورةُ النص المسرحي إلى أن عدد الشخصيات ونوعياتها ، واللغة التي تعبِّر بها عن نفسها ، والأفعال التي تأتيها والنتائج المترتبة عليها ، وغير ذلك من عناصر العرض المسرحي - لا يمكن أن تحطِّم الإطار الأصليَّ للنص وتخرج عليه . كذلك فإن النص يعتبر عادة المؤشر الأوَّليّ والأساسي الذي يحدِّد نوعية العرض المسرحي وشكله الذي سيتابعه الجمهور ويتأثر به ، وغالبًا ما يكون تأثر الجمهور مطابقًا لنوعية النص الذي يمكن أن يكون متسقًا محكمًا أو مهلهلاً منهارًا ، جادًّا صارمًا ، أو خفيفًا مرحًا ؛ ولذلك فإن الكاتب الواعي بأسرار حرفته يكاد يعرف مقدمًا نوعية التأثير الذي يحدثه في جمهوره من خلال توظيفه لأدواته وخبراته ودراساته ، بحيث يمكن القول بأن الكاتب المسرحي يحدِّد منذ البداية الهدف الاستراتيجي للعرض . قد تختلف الوسائل التكتيكية لبلوغ الشكل النهائي للعرض ، لكن يظل الهدفُ محددًا بشكل شبه مسبق ، وهذا يوضح خطورة التبعة الملقاة على كاهل الكاتب المسرحي الذي يتحتم عليه أن يكون واعيًا بكل حتميات وأسرار الإنتاج المسرحي ككل .

ولا يمكن أن تبدأ عناصرُ العرض المسرحي عملها قبل عنصر التأليف ؛ فالانتهاء من كتابة النص هو بمثابة إشارة البدء للإخراج والتمثيل والديكور والموسيقى ، وذلك للعمل ضمن الفريق القائم على إنتاج النص . وعنصر التأليف هو أكثر العناصر ثباتًا واستقرارًا واستمرارًا ؛ ذلك أن أساليب الإخراج والتمثيل والديكور والموسيقى ، بل وعمارة المبنى المسرحيّ نفسه ، تختلف باختلاف العصور والبلاد ، بل وباختلاف توجُّهات القائمين عليها . ومهما جرى على النص من تجريب أو تغريب ، فإنه يظل محتفظًا بشخصيته المتميزة وروحه الأصيلة ، تمامًا كالمدونة الموسيقية التي لا تتأثر باختلاف أساليب القيادة

الأوركسترالية .

وتتأثر أساليبُ التأليف المسرحي وأنواعه طبقًا لهدف الكاتب ، ومفهومه لمضمونه ، ومعالجته لمادته . أما بالنسبة لهدف الكاتب ، فإن هناك مسرحيات تكتب بهدف إثارة قضية اجتماعية أو سياسية ، وذلك بتجسيد عناصرها وخصائصها في شخصيات ومواقف متبلورة ، بحيث تنتقل من مجال الجدل المجرد إلى نطاق الحدث المادي الملموس ، وتسعى هذه المسرحية أساسًا إلى إقناع المتفرج بوجهة نظرها . لكن هذا النوع من المسرحيات يتطرّف في بعض الأحيان إلى التركيز على القضية المثارة أو الدرس المستفاد ، بحيث تنتهي قيمته ودوره بمجرد توصيل هذه الرسالة . وعندما يقتصر هدفُ الكاتب المسرحي على الإقناع والتعليم والتأكيد والتفسير ، فإنه بذلك يسعى إلى أهداف يمكن تحقيقها بوسائل أخرى غير المسرح ؛ أي أنّ الدراما مجرَّد أداة للتوصيل ، وليست قيمة جمالية في حدِّ ذاتها . ونجاح مثل هذه المسرحية أو فشلها رهن بقدرتها على الإقناع الفكريِّ أو التعليم الاجتماعي ، وغالبًا ما يكون رهنًا بمدى سخونة القضية المثارة في الساحة الاجتماعية ، وطالما أن هذه السخونة تهبط وتقل مع تراجع القضية أو اندثارها مع الزمن ، فإن المسرحية تتراجع بدورها ، وقد تصبح مجرَّد تسجيل مسرحي لفترة تاريخية معينة .

وأحيانًا يهدف الكاتب إلى تسلية قرائه وإمتاعهم بشتى الحيل والألاعيب . وهذه الخاصية ليست مقصورة على الكتاب الذين يسعون إلى الرواج التجاري ، بل هي مغرية في بعض الأحيان لبعض كبار الكتاب ، مثلما فعل موليير في مسرحية « مقالب سكابان » وشكسبير في مسرحية « الليلة الثانية عشرة » .

وبصرف النظر عما إذا كانت المسرحية تهدف إلى توصيل قضية أو رسالة معينة ، أو تسعى لتسلية القارئ وإمتاعه ، فهناك حتميات درامية لا يمكن تجاهُلها ، لكي تثير الانتباه والاهتمام وتسيطر على مشاعر المشاهد كما تخاطب عقله . ومن ناحية أخرى ، فإن أفضل أنواع المسرحيات يحتوي على عنصر تعليميّ ، سواء على المستوى الأخلاقي أو السَّيكولوجي أو الاجتماعي . . . إلخ . وإذا كانت وَحْدة الهدف مطلوبة في كل نصٍّ مسرحي ، فإنها ليست الهدف الوحيد ، لأنها لا بدَّ أن تتبلور من خلال أدوات فنية وأساليب درامية ، بدونها لا يصبح هناك نص مسرحي على الإطلاق .

أما من ناحية مفهوم الكاتب المسرحي لمضمونه ، فإنه مفهوم يتشكل طبقًا لأسلوب معالجته دراميا . وهذا المضمون مستمد بطبيعته من الواقع ، لكنه عبارة عن مادة خام بين يدي الكاتب الذي ينظر إليه نظرة جادة ، أو مريرة ، أو تهكمية ، أو ساخرة ، أو متحذلقة . وهذه ليست تقسيمات متعسفة أو خانات ثابتة ، بل يمكن المزج بين الكوميديا والتراجيديا مثلاً إذا اقتضى الموقفُ الدراميُّ ذلك .

والتراجيديا أو الدراما الجادة بصفة عامة تهدف إلى إثارة الانفعال العاطفي ، داخل المشاهد بحيث يتوحد بقدر الإمكان مع ما يدور أمامه على المنصة . أما إذا كان هناك أي تأثير عقلاني وفكري متأمل فإنه يأتي في أعقاب الانفعال ، وربما بعد انتهاء العرض بأكمله وانحسار هذا الجيشان العاطفي تمامًا . لكن هذا الجيشان لا يتناقض مع التفكير العقلاني ؛ لأنه كلما كانت التجربة الانفعالية والعاطفية قوية وعميقة ومؤثرة – فإنها تصبح فيما بعد مثارًا للتفكير والتحليل والتأمل في معانيها ودلالاتها ؛ ولذلك فإن التراجيديا الناضجة قادرة على إثارة الانفعال والعقل أيضًا . فالأحداث والشخصيات تتضمن دلالات وإيحاءات أشمل وأبعد

بكثير من الحيِّز الذي تشغله في النص أو على المنصة .

أما الميلودراما فمصطلح يطلق بصفة عامة على المسرحيات الزاخرة بلحظات الإثارة الانفعالية المصطنعة أو المبالغ فيها التي تتضاعف باستخدام المؤثرات الصوتية أو الضوئية أو الموسيقية . ونظرًا لأن هذا النوع من الإثارة هو الهدف الرئيسي للميلودراما ، وليس المعنى الإنساني الشامل المثير للتأمُّل ، فإن مسرحيات هذا النوع تلجأ عادة إلى عناصر التشويق وأحداث العنف التي غالبًا ما تكون دموية ، ولا يهمها التتابع المنطقي المتماسك ؛ لأنها غير موجَّهة إلى عقل المشاهد .

أما الكوميديا في معظم أشكالها فتتوجَّه إلى عقل المشاهد لكي يعيد صياغة تفكيره ومنظوره تجاه قضية فكرية وثقافية معينة . وربما كانت نظرةُ الكاتب إلى مضمونه نظرة ساخرة ، أو تهكمية ، أو مرحة ، أو خفيفة ، أو فاحصة ، لكنه في كل الأحوال يحافظ على مسافة محددة بينه وبين مضمونه ، بحيث لا يتوحد أو يتعاطف معه ؛ ذلك لأن شخصياته تتلقى سهام السخرية والتهكم ، إما لغرورها أو لعُنْجُهيّتها أو لحذلقتها أو لسطحيتها أو لتفاهتها أو لادعاءاتها أو لزيفها أو لتناقضاتها أو لعبثيتها . ومن الطبيعي ألا يتعاطف معها المؤلفُ وهو يقوم بتعريتها بهذا الشكل ؛ مما يؤدي بالتالي إلى استحالة توحُّد أو تعاطف المشاهد معها . وكلّما كانت الكوميديا متقنة سواء على مستوى الفكر أو الفن ، فإنها تدفع بالمشاهد كي يتابع بعقله ويحلِّل الدلالات والدوافع الكامنة وراء هذه السلوكيات السلبية ، فهو يضحك من هذه السلبيات الإنسانية والاجتماعية ويفكِّر في الوقت نفسه في كيفية التخلُّص من الدوافع والأسباب التي أدت إليها .

أما الفارس فينظر إليها عادة على أنها نوعٌ من الكوميديا الهابطة ، خاصَّةً أنها لا تهتم كثيرًا بإثارة تفكير المشاهد وتأملاته . فهي تركز عادة على المظاهر المادية للشخصية : شكل جسمها وملابسها وحركاتها وأسلوب نطقها للكلام ، وغير ذلك من المظاهر والحركات والأصوات المبالغ فيها لزوم إثارة الضحك دون تفكير أو تأمُّل . كذلك تركِّز على النكات اللفظية التي يسهل إدراك معناها ، خاصة فيما يتصل باللعب على الألفاظ والتلميحات الجنسية .

ولعل الفارق الأساسيَّ بين الكوميديا والفارص يكمن في أسلوب بلورة الشخصيات وقدرتها على الإقناع بوجودها الحقيقي . ففي الكوميديا تبدو الشخصيات واقعية وزاخرة بالحياة ومثيرة لتأمُّلات المشاهد ، حتى ذلك الذي يشاركها سلبياتها الإنسانية والاجتماعية لكنه يرفض التوحُّد معها ؛ لأنه على المستوى الواعي يرفض أن يكون عُرْضة لسهام السخرية والتعرية والتهكم مثلها ، وربما دفعه هذا فيما بعد إلى تغيير هذه السلبيات التي تعتور سلوكه . أما شخصيات الفارص فتبالغ في ملامحها الكاريكاتيرية ، وبذلك تنفصل عن عالم الواقع . وقد تنجح في إضحاك المشاهد طوال مدة العرض ، لكنه بمجرد الخروج من قاعة المسرح يعود إلى سيرته الأولى وسلوكه التقليدي في الحياة دون أي تعديل أو تغيير في نظرته إلى هذه الحياة .

لكن الحدود بين هذه الأنواع الدرامية لم تكن فاصلة أو متعسفة . فمنذ العصور الوسطى في أوربا يصعب أن نجد تراجيديا خالية تمامًا من روح الكوميديا ، أو كوميديا ليست بها لمسة تراجيديَّة ؛ فقد كان هناك دائمًا مزيج بين هذه الأنواع الدرامية بدرجة أو بأخرى . فالحدث المأسوي الجاد يمكن أن يسير جنبًا إلى جنب مع الحدث الكوميدي الهازل . والمشاهد يمكن أن يستمتع بهذا

التنويع بين الانفعال والتفكير في مواجهة شخصيتين ، إحداهما مأسوية متجهِّمة والأخرى كوميدية ساخرة ، سواء بوعي منهما أو بغير وعْي . فالأولى تربط المشاهد بمفاهيم وانفعالات إنسانية بل وكونية مصيرية ، والأخرى تخفف من وقع الأولى وجهامتها ، وتمنحه فرصة للسيطرة على مصيره بإعْمال عقله وتفكيره . وكان شكسبير رائدًا في هذا المجال بحيث نجح في استغلال طاقات الكوميديا والتراجيديا في إحداث تأثيرات محددة في جمهوره . ولا شك أن هذا النوع من المزج بين الأنواع الدرامية لا يستطيعه سوى الكتّاب المتمكنين من أسرار فنهم وصنعتهم ؛ لأنه بدون هذا التمكن تختلط الأوراق وتضيع القدرة على إحداث المؤثِّرات المنشودة بحيث يمكن أن يضحك المشاهدون في المواقف التراجيدية المثيرة للشجن والانفعال ويتجهَّمون في المواقف الكوميدية المثيرة للتفكير والسخرية .

ومن العوامل التي تؤثِّر في نوعية التأليف للمسرح ، مفهوم المؤلف لمضمونه أو منظوره للقضية أو الموضوع المطروح في مسرحيته . فهناك الكاتب الذي يخضع مضمونه الفكري لحتميات الاتساق الدرامي والشكل الفني ، وهناك الكاتب الذي يلح عليه المضمون إلحاحًا قد يجعل من المسرحية مجرد أداة عابرة لتوصيله . ومن المعروف أن هذا المضمون يتشكل طبقًا للمعالجة الدرامية التي تصهره في بوتقتها وتقدمه للجمهور في ضوء جديد كأنه يراه لأول مرة ، وبالتالي فليس هناك مضمون أو فِكْر أو موضوع مُطْلَق أو مجرد أو مستقل بذاته ؛ ذلك أنه يستحيل الفصلُ بين المضمون الفكري والشكل الفني في العمل المسرحي الناضج ، أي أنه لا خير في مسرحية محكمة الصنع تنطوي على مضمون ضيِّق الأفق لدرجة السطحية والتفاهة والاستهانة بعقل المشاهد ، ولا خير أيضًا في مسرحية مهلهلة البناء ومتخمة بالخطب الرنانة والشعارات الطنانة ، التي تتكلم عن أعظم

القيم الإنسانية التي حارب من أجلها البشر ، أو مات بعضهم في سبيلها على مر العصور .

إن التوازنَ أو التفاعل الدرامي بين الفكر والفن ضرورة منطقية وجمالية ملحة ، وهذا يحتِّم على المؤلف المسرحي أن يكون ذا ثقافة شاملة و وعي حضاري عميق ، وقادرًا على قراءة الحياة ورصد خصائصها ، سواء الثابتة منها أو المتغيرة ، حتى تتراكم لديه الخبرات والمعارف والأفكار التي يمكن أن ينهل منها في أعماله المسرحية ، كما يحتم هذا التفاعلُ الدراميُّ عليه أن يكون متمكنًا من كل أسرار الصنعة المسرحية وتقنياتها من خلال قراءاته المستفيضة لكل أنواع المسرحيات ، ودراساته وتحليلاته للأسباب التي أدت إلى ظهور هذه المسرحية أو تلك بهذا الشكل ، والإيجابيات التي أضافتها إلى فن المسرح أو السلبيات التي اعتورت بناءها وشوهت جمالها .

ولا بد أن نعترف أن الفوارق بين الكتاب المسرحيين تشبه تمامًا الاختلاف بين بصمات الأصابع ، فكل كاتب له خصوصيته البالغة التي تتمثل في مِزاجه الشخصي ، وثقافته ، وبيئته ، وأسلوب تفكيره ونظرته إلى الأشياء ، وميوله الفنية ، ونوعية تأثُّره بروح عصره . وهذه الروح تملك من القوة والسطوة في بعض الأحيان ما يحتِّم تأثر الكتاب بها بطريقة أو بأخرى ، بوعي أو بغير وعي ، بحيث نستطيع أن نلحظ بصماتها على أعمالهم في فترة معيَّنة من فترات تاريخ المسرح . وهذا لا يعني أن كتاب هذه الفترة عبارة عن نسخ مكررة ومطبوعة بروح هذا العصر ، بل يعني تجانس الرؤية ، وإن تعددت زواياها وأبعادها . وقد يبرز كاتب رائد يضع كل همه في مهاجمة هذه الروح ، خاصة فيما يتصل بسلبياتها محاولاً تغييرها إلى الأفضل كما يراه .

لكن يظل المحكُّ الرئيسي لقدرة المؤلف المسرحي متمثلاً في تمكنه من أسرار صنعته المسرحية ، كما تتمثل في عناصر التكثيف والبلورة وتدفق السياق في عفوية وحيوية ، تساعد كل القائمين على العرض المسرحي في الانطلاق والإبداع بقدر طاقتهم . فالأحداث تتتابع بناءً على قانون السبب والنتيجة تتابعًا منطقيا متسقًا ، لا يسمح بأي عنصر دخيل كي يدس نفسه ، فيضعف من إيقاعه ، ويدخله في متاهات جانبية أو دوائر مفرغة . فليس هناك تشتيت أو إطناب أو تزيُّد أو افتعال أو اصطناع ؛ فكل تطور في الحدث أو الشخصية أو الحوار يهدف أساسًا إلى تدفق السياق وبلورة المضمون الفكري ، بل إن الكاتب المسرحي القدير يملك من الحس المسرحي ما يجعله يشعر بوظيفة كل كلمة في الحوار ، أو كل إيماءة في الحركة بحيث يسارع إلى حذفها إذا عجزت عن القيام بهذه الوظيفة . فكل عنصر من عناصر النص المسرحي له وظيفة ، ويتبادل عوامل التأثير والتأثر مع العناصر الأخرى بحيث تأتي نهاية المسرحية نتيجة حتمية لكل التفاعلات والمؤثرات السابقة ، وليست نتيجة للتوجهات أو الميول الشخصية أو الفكرية للمؤلف . وحتى في المسرحيات التي تبدو ظاهريا مشوشة وفاقدة للمعنى العام ، كمسرحيات العبث مثلاً ، نجد معناها وقد تكامل في النهاية ؛ لأن بناءها الباطني أو الداخلي كان يسعى دائمًا إلى هذا المعنى المتسق الذي يطالبنا بإيجاد معنى للحياة .

وبذلك كان تاريخ المسرح العالمي منذ الإغريق وحتى الآن هو تاريخ البحث عن معنى الحياة أو إيجاد معنى لها ، من خلال إعادة صياغتها من جديد . فمهما بلغت المسرحية من عوامل التنوع والصراع والتفاعل والتفرع ، فإنها لا بد أن تصل إلى وَحْدة شاملة متناغمة خاصة بها . وبصرف النظر عما إذا كان مضمونها

تاريخيا ، أو دينيا ، أو اجتماعيا ، أو سياسيا ، أو تراثيا ، أو أسطوريا ، أو حربيا ، أو خليطًا من هذا أو ذاك - فإن مبدأ الوحدة العضوية والوظيفة الدرامية يحكمها في النهاية . وينطبق المبدأ نفسُه على شكلها الفنِّيّ مهما تعددت وتنوعت أنواع العقدة أو الحبكة ، وتصوير الشخصيات من كل جوانبها أو الاقتصار على جانب واحد فقط ، وإدارة الحوار وتطويره بمستوياته ومفرداته الموحية ، وإقامة البناء الدرامي كله بأسلوب أو بآخر .

وعندما تعاد صياغة الحياة على منصة المسرح ، فلا بد أن تبدو عليها الحياة أكثر وضوحًا وتكثيفًا وبلورة وحيوية واتساقًا منها في الواقع اليومي الذي نعيشه بالفعل . فالحياة بطبيعتها زاخرة بالملل والتكرار والرتابة ، وتصل في بعض الأحيان إلى الفوضى وانعدام المعنى ؛ ولذلك يسعى المؤلف المسرحي - شأنه في ذلك شأن أي فنان آخر - إلى الخروج بالحياة من حالة التميع والتشتت والضياع إلى شكل جمالي محدَّد ومتبلور ، ويحمل في طياته إحساسًا مريحًا بالنظام والتناسق والتناغم . فقد يحدث في الحياة ما يمكن أن نسميه بالصدفة ؛ نظرًا لأننا لم نكن نتوقعها ، لكن المسرحية الناضجة لا تسمح بمثل هذه الصدفة ، لأن كل الأحداث والمواقف فيها عبارة عن سلسلة متتابعة من الأسباب والنتائج ، ولجوء الكاتب إلى الصدفة لا يعني سوى أنه يفتعل إقحام عنصر دخيل على السياق الطبيعي لها ، وبالتالي فإنها تفقد القدرة على توليد أحداثها ومواقفها من داخلها ، وتصبح عرضة للانحراف عن مسارها المنطقي ، وكسر إيقاعها ، وإضعاف قدرتها على التدفُّق والتأثير في المشاهد ، ودخولها في طرق مسدودة لا يتم الخروج منها إلا بافتعال صدف جديدة .

ونظرًا لأن العرض المسرحي لا بد أن يتم في فترة زمنية محددة ، فإن وحدة

التأثير الحاد ضرورة لا يمكن أن يتجاهلها المؤلف المسرحي ؛ لأن المشاهد لا يملك الوقت الكافي للدراسة والتحليل والتأمل المتأنِّي ، كما يفعل قارئ الرواية الذي يقرأها كلما سنح وقت فراغه لذلك . من هنا كان حرصُ المؤلف المسرحي على أن تمتلك مسرحيته الشِّحنة الفنية والفكرية المنشودة في حدود زمن معين لا يقيدها ، بل تنطلق فيه بكل أبعادها ودلالاتها إلى عقل المشاهد و وجدانه . ويحتم هذا انتماء كل الأحداث والشخصيات إلى منظومة درامية متفاعلة بكل مؤثراتها وإيحاءاتها المتتابعة ، التي تتراكم لتشكل قوة دفع للسياق نحو نهايته المحتومة . لكن إذا افتقدت الأحداث والشخصيات خاصية التفاعل الإيجابي فيما بينها ، فإنها تتحول إلى أجزاء متحجرة أو ميتة في جسم المسرحية ، ويتعثر السياق ، ويسقط الإيقاع ويضطرب أو يتجمد ، مما يضيع اهتمام المشاهد وانتباهه وصبره وإحساسه بالإشباع الفكري والجمالي والنفسي في النهاية .

ولا يتأتى الإحساس بالوحدة العضوية إلا من خلال توليد الأحداث من بعضها البعض ، وبالتالي يصبح سلوكُ الشخصيات منطقيا ومتسقًا بل وحتميا . ولعل أوضح نموذج لهذه الوحدة عندما تدور المسرحية حول شخصية رئيسية ، سواء أكانت خيالية أم واقعية أم تاريخية ، مثل جان دارك ، والشاطر حسن ، والكونت دي مونت كريستو ، وصلاح الدين . . . إلخ ، بشرط ألا تتحول المسرحية إلى مجرَّد سرد لمواقفها الشهيرة أو التاريخيَّة ، بل تصبح هذه الشخصية البؤرة التي تتبلور فيها الأحداث ، والمنبع الذي تنبع منه ، والمصبّ الذي تصب فيه عند نهاية المسرحية ؛ ذلك أن وحدة الشخصية لا بد أن تؤدي إلى وحدة المضمون الفكري وبالتالي وحدة الشكل الفني .

وتتولد الوحدة العضوية للمسرحية أيضًا عندما تنهض على حدث رئيسي

متفرِّد يؤدي إلى لحظات حرجة أو مواقف شائكة أو مآزق غير متوقعة وما يترتب عليها من نتائج مثيرة وفورية . وغالبًا ما يحرص المؤلفُ في هذا النوع من المسرحيات على عنصر الإثارة والتشويق ، بأن يخفي بعض الدوافع والمحركات التي أدت إلى وقوع هذا الحدث الرئيسي ؛ مما يجعل المشاهد في حالة تساؤل متجدِّد حتى نهاية المسرحية حين يقع التنوير الكامل ، وتتكشف كلُّ الأسباب والدوافع ؛ ولذلك ينحصر انتباه المشاهد في الأبعاد المرئية للحدث الرئيسي ولا يخرج عن نطاقها ، وبذلك يسيطر الشكل الفني سواء على عقله أو وجدانه ، خاصة عندما يكتشف أن تساؤلاته المتابعة تلقى إجابات متتابعة ، إن عاجلاً أو آجلاً ، وبالتالي تستمرّ عمليةُ الإشباع الفكري والنفسي التي تمتعه بالفعل .

وبذلك يقدم لنا المسرح ما تعجز الحياة عن تقديمه . فالحياة زاخرة بأحداث لا معنى لها ، بل ويصعب إيجاد علاقة منطقية معقولة ومقبولة بين هذه الأحداث ، مما يجعل الإنسان يشعر بالغربة فيها : فهو يتوقع أو يتمنى العثور على إجابات عن تساؤلاته ، فيكتشف أن الحياة تقدم له مزيدًا من الألغاز والطلاسم بدلاً من الإجابات المقنعة الشافية ؛ من هنا كانت المتعةُ الفكرية والفنية التي يمارسها المشاهد في متابعته لمسرحية ناضجة تجعله أكثر قربًا من فَهْم واستيعاب القوانين التي تحكم حركة الحياة ، والتي كثيرًا ما تستغلق على إدراكه .

وتتولد الوحدة الدرامية أيضًا من وحدة المكان الذي تقع فيه كل الأحداث مما يؤدي إلى احتكاكها واشتعالها ، حيث لا يوجد أي منفذ آخر ، يمكن أن تتسرب منه هذه الطاقة أو جزء منها . وقد يضطر المؤلفُ في هذه الحالة إلى رواية بعض الأحداث على لسان بعض الشخصيات ، خاصة تلك التي جرت في أماكن أخرى لكنها تظل جميعًا مرتهنة و مرتبطة بالمكان الموحد لأحداث المسرحية .

و هذا المكان الواحد غالبًا ما يكون فندقًا أو بنسيون أو باخرة أو مستشفى أو مغارة أو كهفًا . . . إلخ .

و غالبًا ما تحتم وحدة المكان وحدة زمانية لا تزيد على أربع و عشرين ساعة كما حددها أرسطو في كتابه « فن الشعر » ، إذ لا يعقل أن يمتد الزمن على فترات طويلة في نفس المكان إلا إذا كان المؤلف يهدف إلى رصد التطوُّرات التي مر بها هذا المكان ، و هذا موضوع يصعب تكراره . و من النماذج الشهيرة الدالة على هذا النوع من المسرحيات مسرحية « الكيميائي » لبن جونسون معاصر شكسبير و مسرحية راسين « فيدرا » ، و مسرحية برنارد شو « كانديدا » .

و لا شك أن وحدة الزمان التي أكدها أرسطو في « فن الشعر » من العوامل التي تساعد على الوحدة الدرامية للمسرحية . فكلما تزاحمت الأحداث في فترة زمنية ضيقة ، ازداد الاحتكاك و الاشتعال ، و استمر التفاعل حيا متجددًا لعدم انشغال الكاتب بوجود فجوات زمنية يتحتم عليه قطعها قطعًا مقنعًا أو حشدها بأحداث لها وظيفة عضوية في السياق . أي أن الأحداث التي تقع في الحياة على فترات متباعدة ، يختار منها الكاتبُ المسرحي ما يمكنه حشده في فترة زمنية محدودة دون انقطاع ، فتتحول إلى شحنة درامية زاخرة بالتفاعل والنمو والتطور ، في حين أنها كانت مجرد جزر منعزلة بين أمواج الحياة . وهذا ما يسمى بلغة النقاد « بالزمن الدرامي » الذي يخرج عن نطاق « الزمن الآلي » الذي نقيس به حياتنا اليومية .

ولعل الشحنة الدرامية المتفجرة في مسرحية « ماكبث » ترجع إلى توظيف شكسبير لهذا الزمن الدرامي على سبيل المثال . إن حكمًا استمر ثمانية عشر عامًا

يمر أمام المشاهد كأنه أيام قلائل ، والشخصيات تشير إلى أحداث سنوات مضت كأنها وقعت بالأمس . كذلك نجد في مسرحية « يوليوس قيصر » كاسيوس وبروتس يلتقيان على أرض المعركة ، ثم يمضي بروتس الليل في سهاد وأرق ، وعندما يطلع الفجر يحشد قواته في أرض المعركة التي سرعان ما يشتعل أوارها ، وعند غروب الشمس تلحق به الهزيمة ويهرب . فليس هناك فجوة بين الغروب والغروب الذي يليه ، على الرغم من أن لقاء كاسيوس وبروتس استغرق في الواقع أيامًا متتابعة من الزحف صوب أرض المعركة .

إنه اختزال الزمن الآلي إلى زمن درامي يستطيع تكثيف شحنة الانفعال ودلالة الأحداث . وسواء أكان هذا الاختزال حرفيا كما فعل راسين (في ٢٤ ساعة) ، أم حرًّا كما فعل شكسبير ، فإنه يمنح الأحداث حيوية وأعماقًا وأبعادًا وإقناعًا أقوى مما نجدها في الحياة ، برغم أن الهدف الأساسيَّ هو استغلال الحيز الزمني للعرض المسرحي وتوظيفه في أضيق الحدود . وعلى الرغم من أن الزمن الآلي يحسب بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والأعوام - فإنه ليس كذلك بالنسبة للإنسان الذي يقيسه بمشاعره وأحاسيسه ونظرته تجاهه . أي أنه نسبيٌّ تمامًا بالنسبة لإحساسه بالإثارة أو النجاح أو الأمل الذي يسرع به ، أو لوقوعه تحت وطأة اليأس والإحباط والضيق الذي يبطئ به . وهذا ما يجنب عنصر الإيقاع في المسرحية الرتابة والتكرار والملل . فالحياة لا تسير على وتيرة واحدة برغم خضوعها لحتمية زمنية رتيبة ، ونظرًا لأن الدراما تستمد مادتها من الحياة وليس من الزمن ، فإنها تمتلك مطلق الحرية الدرامية في اختزاله وتكثيفه وتوظيف دورته في خدمة أهدافها الجمالية والفكرية والشعورية والانفعالية .

من هنا كان ارتباط كتاب مسرحيين كثيرين عبر تاريخ المسرح الطويل

بالوحدات الثلاث الشهيرة : الحدث ، والمكان ، والزمان . ومع ذلك لم تكن هذه الوحدات شرطًا أساسيا لنجاح المسرحية ونضجها ؛ إذ إن الأمر كله يتوقَّف على وعي الكاتب بها وقدرته على توظيفها في خدمة مضمونه الفكري وشكله الفني . فهي مجرد أدوات و وسائل درامية إلى غايات فنية أشمل منها .

ويتحتم على الكاتب المسرحي أيضًا أن يكون واعيًا ومتمكنًا من كل الأساليب والحيل الدرامية التي تمنحه القدرة على السيطرة على مشاعر المُشاهد وأفكاره بقدر الإمكان . فلا بد أن يكون قادرًا على شحن اللغة المستخدمة بحيوية وطاقات تعبيرية ، لا تتأتى لها في الحياة اليومية برغم أنها نفس اللغة ، فيشعر بها المشاهد وكأنها تطرق مسامعه لأول مرة .

والإيقاع في الحوار يأتي في مقدمة هذه الطاقات التعبيرية ، خاصة عندما تكون الجمل قصيرة وحادة ، أو تتعادل في طولها وقصرها بين الشَّخْصِيَّتَيْن المتحدثتين . وفي الدراما الشعرية غالبًا ما تتعادل مقاطع الأبيات إذا أراد الكاتب أن يوحي بإيقاع منتظم ، أو تنوّع مقاطعها ، إذا كان الهدفُ إيقاعًا مضطربًا يوحي دراميا باضطراب الشخصية في موقف معين . وأحيانًا تلعب القافية دورًا واضحًا في هذا المجال بحيث تنهي كل شخصية جملتها الشعرية بقافية تردّ على القافية المقابلة للشخصية الأخرى . وعلى الرغم من أن هذه الطريقة في الحديث لا يستخدمها الناس في حياتهم العادية لأنها أنقى و أحد وتصل إلى هدفها مباشرة ، إلا أن الجمهور في المسرح يتمنى – على مستوى اللاوعي – أن يملك نفس القدرة البراقة والفعّالة في الحديث .

ومن وسائل مضاعفة الحيوية الدرامية في المسرحية أن يحرص الكاتب على

إيراد أقل عدد ممكن من الكلمات المشحونة بأقوى طاقات التعبير والإيحاء ، بحيث تصل المعاني وظلالها إلى مسامع المتفرجين وعقولهم ، وكأنهم شحنات فكرية وانفعالية تتفجَّر داخلهم في تتابع مثير . بل إن هذه التعبيرات الدرامية المتفجِّرة بالمعنى والحيوية تملك في بعض الأحيان القدرة على الاستقلال بذاتها بحيث تجري على ألسنة الناس خارج النص الذي أخذت منه وكأنها حكمة إنسانية أو قول مأثور . من هذه النماذج مناجاة هاملت الشهيرة « أن أكون أو لا أكون » .

ومن وسائل التأثير الحاد في جمهور المشاهدين مخاطبة الممثلين لهم بأسلوب مباشر ، يشعرهم بأنهم يشاركون في النص بعد زوال الحائط الرابع الوهمي الذي يفترض فيه الفصل الكامل بين منصة المؤدين وقاعة المتفرجين . وهذه الوسيلة المسرحية ليست جديدة بالمرة ، فقد كانت الوسيلة المفضلة لدى كتاب الكوميديا الرومانسية ، لكنها لم تفقد حيويتها عبر القرون المتتابعة التي شهدت لجوء كثير من الكتاب إليها ، بل إن المسرح الملحمي الذي ابتدعه الكاتب والمخرج الألماني برتولت بريخت اتخذ منها أساسًا لنظريته الملحمية التي ترفض كل محاولات الإيهام المسرحي ، لكن تظل العبرة بأسلوب توظيفها في مكانها المناسب ، شأنها في ذلك شأن أية أدوات مسرحية أخرى .

وتمثل الأحداثُ الفرعية والخلفيات الاجتماعية والتاريخية والبيئية مشكلة مزمنة للكتاب المسرحيين الذين يتحتم عليهم حلّها بطريقة أو بأخرى . فالأحداث الدرامية الرئيسية بطبيعتها لا بد أن تكون مرئية ومادية وملموسة للمشاهدين ، لكن الحيز الزمني المحدود للعرض المسرحي لا يسمح للكاتب بأن يجعل كل أحداثه مرئية ، خاصة الفرعية والثانوية منها ، التي يفضل أن تكون مروية ، حتى لا تشكل عبئًا على البناء الدرامي للمسرحية . لكن المشكلة هنا تتمثل في

الأسلوب الذي تروى به هذه الأحداث ، سواء من خلال الحوار أو الخطاب المباشر الذي يقوم به الراوي أو الجَوقة ؛ ذلك أن الإسهاب في الرواية يضعف الأثر الدرامي لسياق الأحداث ، خاصة إذا كان يميل إلى السرد الدقيق للتفاصيل الجانبية . من هنا يتحتم على الكاتب المسرحي أن يستخدم لغة مكثفة ومركزة للغاية ، حتى يلم المتفرج بأبعادها المتعددة في أقل وقت ممكن ، ثم يلتفت بعد ذلك إلى الأحداث الرئيسية التي تشكل العمود الفقري للمسرحية .

ويبدو أن لجوء المسرح منذ بداياته الإغريقية الأولى إلى المقدمة التي تسبق العرض وتروي كل الخلفيات الممكنة للأحداث والشخصيات ، أو إلى الجوقة التي تروي وتعلّق وتفسر ما يجري على المنصة - كان نتيجة لحاجة الكاتب المسرحي إلى تكثيف كل ما يمكن روايته حتى يتفرغ الجمهور لما يمكن رؤيته . فمن خلال هذه المقدمة أو « البرولوج » يستطيع المؤلف أن يخبر المشاهدين مباشرة بكل ما يريد أن يفضي به ، بحيث يمكنه بعد ذلك أن يتفرغ للأحداث الدرامية بإيقاع لا يوقفه سرد أو تفسير أو تعليق . وأحيانًا يلجأ الكاتب أيضًا إلى « الإيبيلوج » أو الخاتمة التي يؤكد فيها على المعاني والأفكار والتوجُّهات التي شكلت الملامح الفكرية والفنية للعرض المسرحي ، وبذلك يضمن عدم وقوع الجمهور في سوء فهم المغزى العام للعرض نتيجة عجزه عن استيعابه أو شروده .

أما أفراد الجوقة أو « الكورس » فلا يتوقف دورهم على البداية والنهاية فحسب ، بل يستمر ويواكب أحداث المسرحية ، كلما استدعت تدخلهم لإضافة معلومات ضرورية أو تعليقات جوهرية أو تفسيرات تنويرية . وغالبًا ما يشمل دورهم المقدمة أو « البرولوج » و الخاتمة أو « الإيبيلوج » . وكانت التراجيديا الإغريقية بمثابة النموذج الكلاسيكي الذي قدم الجوقة و وظفها في النص

الدرامي . وظل تأثير هذا النموذج ساريًا إلى عصرنا هذا . وبرغم التعديلات والتنويعات التي أدخلت عليه شكلاً ومضمونًا ، فإن بعض الكتاب المعاصرين لا يزال يفضل استخدامه بشكله الكلاسيكي ، كما فعل ت . س . إليوت في مسرحية « جريمة قتل في الكاتدرائية » .

هناك أيضًا الشخصيات النمطية أو الأنماط التي يمكن أن يوظفها المؤلفُ في المسرحية التي لا تحتاج فيها الشخصيات أو الشخصية إلى تفسيرات توضح دوافعها السلوكية وخلفياتها الاجتماعية . فالأنماط توفِّر على المؤلف أعباء هذه الشروح التي قد توقعه في خطأ الإسهاب السردي . فالمشاهد يستطيع أن يتعرف على دوافعها وخلفياتها بمجرد أن تظهر وتتحرك وتسلك على المنصة ، وذلك لتشابهها إما مع أنماط مسرحية سابقة أو أنماط مألوفة في حياته اليومية ؛ ولذلك ليست هناك ضرورة لتقديمها بطريقة أو بأخرى . وكان جمهور المشاهدين قد اعتاد مثل هذه الأنماط الواضحة في مسرحيات العصور الوسطى مثل نمط الشيطان ، ونمط الملك هيرودوس ، ونمط اللعوب سالومي ، ونمط القديس يوحنا المعمدان . . . إلخ . وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر اشتهرت المسرحيات الميلودرامية بنمطي الشرير والبطل اللذين يعرفهما الجمهور بمجرد ظهورهما لأول لحظة ، وبالتالي يمكن للمؤلف أن يخوض التتابع المثير للأحداث الذي يميز الميلودراما دون إضاعة الوقت في تقديمهما . وكثيرًا ما هاجم النقاد الأنماط المسرحية على أساس أنها شخصيات غير مقنعة دراميا ؛ لأنها عاجزة عن التطوُّر والتفاعل والنمو ، لكن تظل العبرة بكيفية توظيفها دراميا في النص المسرحيِّ . والدليل على ذلك أن كاتبًا كوميديا عظيمًا مثل موليير أقام مجده المسرحي كله على الأنماط التي تزخر بها مسرحياته .

ومن الصعب تحديد عناصر التأليف الدرامي بعدد معين ؛ إذ إنها تعتبر العناصر الداخلة في النص المكتوب الذي يختلف عن أي نصٍّ آخر اختلاف بصمات الأصابع ؛ ولذلك فهي تتنوع وتختلف في طبيعتها ودرجتها مع كل نص على حدة . ومع ذلك فهناك ثلاثة عناصر موجودة بصفة دائمة في كل نص ولا يمكن تجاهلها بأية حال من الأحوال ، وتتمثل في الحبكة ، والشخصيات ، واللُّغة الدرامية . وبالطبع يمكن إضافة عنصر المضمون الفكري إليها ، لكن مستوياته واستخداماته تتوقف على مدى ونوعية اهتمامات المؤلف الفكرية والفلسفية والإنسانية والاجتماعية . فقد يرى فيه عقبة في سبيل الجذب التجاري لمسرحيته ، وقد يكون أصلاً فاقدًا لمنظور فكري ناضج وشامل ، ولا يرى في المسرح سوى إبهار وإغراء ودغدغة للغرائز .

هناك أيضًا عنصرا الموسيقى والرقص اللذان لا يمكن الاستغناء عنهما في نصوص بعينها لقيامهما بدور وظيفي وعضوي فيها . فمثلاً تقوم الموسيقى بدور عضوي في مسرحية « الليلة الثانية عشرة » لشكسبير ، وكذلك يلعب الرقص نفس الدور في مسرحيته « العاصفة » . كذلك يركز المؤلفُ في نصِّه على وسائل التَّصميم المسرحي من ديكور وملابس وإضاءة ، فيشرحها ويوجِّهها بهدف التطابق بين النص الذي يتصوره على الورق بكل أبعاده ، وبين العرض القائم على المنصة الذي يقوم بتوصيل النص إلى الجمهور ؛ إذ يجب ألا يضيع شيء أو يسقط في المسافة بين النص والمنصة ؛ من هنا كانت ضرورة قدرة المؤلف على التصور البصري لنصِّه حتى لا يحدث نشاز عند تجسيده على المنصة . لكن أحيانًا يكون المؤلف مهتما بالقضية الفكرية أو الفلسفية اهتمامًا بالغًا يشغله عن التركيز على وسائل التصميم المسرحيّ ، ويترك للمخرج مطلق الحرية في التعامل

البصري مع نصه . هكذا فعل برنارد شو وتوفيق الحكيم وغيرهما . لكن المخرج بصفة عامة في مثل هذه المسرحيات يجد نفسه مقيداً بالحوار الذي يشكل العمود الفقري الوحيد للمسرحية ، والذي لا يمكن التلاعب به بصريا .

أما عناصر الحبكة والشخصيات واللغة فهي متداخلة في نسيج عضوي واحد ، لا يمكن تجزئته أو تقطيعه أو تشريحه . قد تكون الغلبة لأحد هذه العناصر في مسرحية من المسرحيات على العنصرين الآخرين ، لكنها غلبة نسبية دائمًا ؛ لأن العناصر الثلاثة هي الأعمدة الأساسية التي ينهض عليها أي بناء درامي . ففي مسرحية بن جونسون « فولبوني » مثلاً يعجب القارئ أو المتفرج بحبكتها المحكمة الناضجة ، في حين تبهره الشّخصيات الإنسانية الحية في مسرحية « بستان الكرز » لتشيكوف ، واللغة الشعرية الرقراقة ، الشفافة ، المتألقة في مسرحية « حفل كوكتيل » للشاعر والناقد ت . س . إليوت . لكن في كل مسرحية من هذه المسرحيات لا يتجسد العنصران الآخران في قوة فحسب ، بل يتفاعلان بنفس القدر والحيوية والكيفية مع النسيج العام للمسرحية .

والحبكة هي الإطار أو المسار الذي يشقه الفعل أو الحدث الذي يجب ألا ينظر إليه على أنّه مجرَّد حركة جسمية أو نشاط مادي ملموس ، بل يمتد ليشمل كل ما تفعله الشخصيات ، سواء أكانت تحارب في ميدان المعركة ، أو تقع في الحب ، أو تتخذ قرارات أو تتجنبها ، أو تتحدث عما يجيش بصدرها من مشاعر خاصة ، سواء توجهت بالحديث إلى الشخصيات الأخرى أو إلى جمهور المشاهدين . فالحبكة هي الإطار أو المسار الذي يحدِّد نوعية الأحداث التي ستتضمنها المسرحية ، والنظام الذي ستتبعه في تدفقها الواحد بعد الآخر . وأي حدث يدخل في النسيج لا بد أن يكون مؤثرًا في الأحداث الأخرى ومتأثرًا بها بطريقة أو

بأخرى ؛ وذلك طبقًا لقانون السبب والنتيجة ، فأي حدث هو سبب يؤدي إلى حدث آخر ينتج عنه ويتولد منه ؛ ولذلك فمكان وقوعه في السياق الدرامي لنَصٍّ المسرحية ضرورة حتمية بحيث يؤدي أي تغيير في موقعه إلى اضطراب السياق كله بدلاً من أن يكون عاملاً إيجابيا في تطويره وبلورته وتكثيفه ودفعه إلى الأمام ؛ ولذلك تعد الحبكة بصفة عامة العملية الدرامية التي تحتوي على اختيار الأحداث ، وتنظيمها ، وتطويرها من بداية المسرحية حتى نهايتها .

أما رسم الشخصيات فيصدر عن موهبة المؤلف وقدرته على تصوير وتجسيد الشخصيات التي ستشكل بأفعالها وأفكارها بناء المسرحية . والحياة الحقيقية أو الفعلية لا تشتمل على سلوكيات البشر فحسب ، بل تحتوي أيضًا الأحداث المعاصرة ، والظواهر الطبيعية ، بل وخوارق القوى القدرية والغيبية . لكن المؤلف يركِّز قدرته على المحاكاة والتصوير في تجسيد الشخصيات الإنسانية ، ثم يظهر كل القوى الأخرى في الحياة من خلال تأثيرها على هذه الشخصيات ، ذلك أن رسم الشخصيات بصفة عامة يركِّز على الأسباب الكامنة وراء سلوك الأفراد على نحو معيَّن . ويتعرف جمهور المشاهدين على ملامح الشخصية وطبيعتها ونوعيتها من خلال ما تقوله عن نفسها ، أو ما تقوله الشخصيات الأخرى عنها ، أو من خلال القرارات التي تتخذها ، أو الحركات المادية التي تأتيها . وبالتالي فإن احتمالات السلوك على نحو معيَّن يتم تقنينها ، أي أنه عندما يتحتم على الشخصية أن تواجه موقفًا معينًا ، فإن البدائل تقل إلى حدٍّ كبير ، وتضيق دائرة الاحتمالات التي تصل إلى مستوى الحتميات خاصة في المسرحيات ذات الحبكة المحكمة .

وإذا حاولنا أن نقنِّن العلاقة بين الحبكة والشخصيات ، فإنه يمكن القول بأنه إذا

كانت الحبكةُ تنهض على ما تفعله الشخصيات ، فإن تصوير الشخصيات يبرِّر السبب وراء هذه الأفعال . وبذلك تخضع الشخصيات لقانون السبب والنتيجة ، كما تخضع له الحبكة تمامًا . فإذا تصورنا وجود مسرحيتين تستخدمان نفس الحبكة ، فإن هذه الحبكة لا بد أن تختلف إلى حد كبير في نوعيتها طبقًا لنوعية المنهج الذي يتبعه المؤلفُ في تصوير شخصياته . فإن إحدى الحبكتين يمكن أن تكون ضحلة وتسعى إلى الإثارة العابرة ، في حين تبدو الأخرى قاعدة فكرية وفنية راسخة لبناء درامي شاهق وجميل وصامد للزمن .

أما اللغة الدرامية فهي في معظم الأحوال أداة التعبير عن قرارات الشخصيات وأفكارها ، ومعتقداتها ، ومشاعرها ، وآمالها وآلامها . وأحيانًا تتحول إلى أداة للتعبير عن توجُّهات الكاتب الذي يجعل من الشخصيات متحدثين باسمه . لكن القاعدة الدرامية للعرض المسرحي تحتِّم أن تنتمي القرارات والأفكار إلى الشخصية التي ترى فيها مصيرها الشخصي ؛ لأن الجمهور إذا أحس بعدم صدور القرارات والأفكار عن الشخصيات ، وأنها فاقدة للأصالة الدرامية والتدفُّق الإنساني التلقائي ، فلا بد أن تفقد المسرحية مصداقيتها وقدرتها على إقناع جمهورها وإمتاعه . وهناك كتاب من أمثال ج . م . باري أو برنارد شو يبذلون جهدًا لُغويا كبيرًا في وصف الحالة النفسية للشخصيات ، وبيئتها الاجتماعية ، والأحداث السياسية المعاصرة . وهذا الإسهاب في الوصف والتحليل يدخل في نطاق الأدب المكتوب الذي يستهدف القارئ وليس المشاهد ، وبالتالي لا يفيد كثيرًا في مجال العرض المسرحي إلا في إبراز الملامح التي يمكن أن يستقيها المخرج لتفسير النص أو تجسيد التصميم على منصة المسرح .

ويجب عدم فصل اللغة عن الحدث الذي لا يصل إلى الجمهور إلا من

خلالها . والمثل الشائع الذي يقول إن صوت الأفعال أعلى من الأقوال لا ينطبق على الدراما ، بل إن العكس هو الصحيح . وإذا كان الحدثُ هو ما تفعله الشخصية ، فإن الحديث يصبح في حد ذاته حدثًا . فما تقوله الشخصيات على المنصة هو إعادة صياغة لما يتحدث عنه الناس في حياتهم اليومية . وكل الأحداث الدرامية يتم التعبير عنها بالكلام والحركة في آن واحد . وعادة ما يسبق التَّعْبير اللُّغوي عن الأفكار أو المشاعر التعبير الحركيّ ويمهِّد له ، وأحيانًا يلغي التعبير اللُّغوي دور التعبير الحركيّ تمامًا .

ومن الواضح أن اللغة الدرامية تختلف عن اللغة الحياتية لأنها تمتاز بدقتها في التعبير ، وحيويتها في إيراد الدلالات والإيحاءات ، وإصابتها الهدف الفكري والفني بوعي عميق ، وغير ذلك من الخصائص التي ميزت الدراما العظيمة عبر العصور .

ويمكن أن نلاحظ من زمن لآخر كيف نحت الدراسات المتعددة في مجال الفن الدرامي إلى إعلاء عنصر من عناصر العرض المسرحي على العناصر الأخرى . وقد أثبت التاريخ أن فائدة هذه الدراسات كانت محدودة للغاية ، سواء بالنسبة للمؤلف أو المخرج أو الممثل أو المصمم أو الموسيقيّ . فهم جميعًا يبذلون أقصى ما في وسعهم لاكتشاف العلاقات الحقيقية الفعالة بين كل عناصر العرض المسرحي ؛ لأنه بدون الاستيعاب الكامل والفَهْم الناضج لهذه العلاقات يصبح التفسير الواعي والتحليل الشامل لعناصر العرض من رابع المستحيلات .

ونظرًا للأهمية البالغة لعناصر الحبكة ورسم الشخصيات واللغة الدرامية والمضمون الفكري في عملية التأليف الدرامي ، فإنها تحتاج منا إلى تحليل أوفى وتفسير أعمق ، بحكم أن النص المسرحي هو المدونة الدرامية التي يتم على

أساسها عزف سيمفونية العرض المسرحي كلها . ولا يمكن لأي مؤلف مسرحي أن يملك ناصية فنه إلا إذا استوعب الوظائف المتعدِّدة التي تقوم بها الحبكة والشخصيات واللغة والمضمون ، وأدرك كُنْه العلاقات العضوية فيما بينها .

فالحبكة – كما سبق أن قلنا – هي الإطار أو المسار الذي يشقه الحدث الرئيسي الذي يتفرع إلى أحداث تخضع لعنصر الاختيار والترتيب والتطوير منذ بداية المسرحية حتى نهايتها . وهذا يعني أن الحبكة تحدد بداية المسرحية ونهايتها بناءً على نوعية المضمون المطروح فيها وأسلوب معالجته دراميا . وهي تختلف من كاتب لآخر ، بل ومن مضمون لآخر ، بحيث يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أنواع رئيسيّة هي : الحبكة البسيطة ، والحبكة المعقدة ، والحبكة المركبة .

وكان أرسطو في كتابه « فن الشعر » الذي ألفه في القرن الرابع قبل الميلاد قد سجَّل وجود النوعين الأولين من الحبكة ، وهما البسيطة والمعقدة . أما النوع الثالث وهو الحبكة المركبة ، فلم يعرف إلا بعد مرور ثمانية عشر قرنًا ، وبلغ قمته ونضجه في مسرحيات شكسبير في إنجلترا ولوب دي ڤيجا في إسبانيا .

والحبكة البسيطة هي تلك التي تنهض على تطوُّر مباشر للأحداث من نقطة بداية محددة إلى خاتمة يسهل التنبؤ بها ، ونادرًا ما تخيب التوقعات وتنحرف بعيدًا عن الاحتمالات الأساسية . وغالبًا ما تنهض المسرحيات التاريخية التي تدور حول شخصية رئيسية واحدة على هذا النوع من الحبكة . فهذه الشخصية هي عنوان المسرحية وموضوعها والعمود الفقري لأحداثها . وكان أرسطو قد ذكر في كتاب « فن الشعر » مسرحية تدور حول شخصية بروميثياس للتدليل على الحبكة البسيطة التي كانت مستخدمة في عصره ، وربما قصد بها مسرحية

آيسخولس « بروميثياس مقيَّداً » . لكن تاريخ الدراما بعد ذلك شهِدَ كثيراً من نماذج الحبكة البسيطة ، كما نجد في معظم مسرحيات بن جونسون معاصر شكسبير ، ومسرحية « دكتور فاوستس » لمارلو ، وفي العصر الحديث مسرحية « الإمبراطور جونز » لأونيل ، ومسرحية « القديسة جون » لبرنارد شو وغيرها .

ومن الواضح أن الحبكة البسيطة التي تستمد طاقاتها من شخصيات وأحداث تاريخية ، تمارس تأثيرها على المشاهدين من خلال شوقهم لرؤية هذه الشخصيات والأحداث من منظور درامي مثير أو طريف . أما مسرحيات الحبكة البسيطة التي تستمد موضوعاتها من الحياة العادية ، فهي تعتمد في جذبها للجمهور إما على حلقاتها المتتابعة الزاخرة بالإثارة والحيوية ، أو على التطور المنطقي المحكم لأحداثها . ولعل أفضل وأنضج مسرحيات الحبكة البسيطة يتجلى في تلك التي تثير إحساسًا بالتطور الحتمي الذي لا يتوقف للحظة واحدة صوب خاتمة مقدرة سلفًا ، ولا بديل عنها . أي إن الإثارة تكمن في كيفية وقوع هذه النهاية المتوقعة ، وليس في احتمال تغيرها إلى خاتمة مفاجئة غير متوقعة .

أما مسرحية الحبكة المعقَّدة فهي تلك التي تخالف خاتمتها كل التوقُّعات التي أثارها سياق الأحداث فيها ؛ ذلك لأن هذا السياق دخل في منحنيات وتعقيدات غيرت من اتجاهه تغيرات غير متوقعة . ولعل النموذج الكلاسيكي الدال على هذا المنهج يتمثل في مسرحية سوفوكليس « أوديب ملكًا » التي يُحضر فيها الرسول القادم من كورينثه أخباراً من المفروض فيها أنها كفيلة بتخليص أوديب من مخاوفه التي أضاعت مذاق حياته ، لكنها بدلاً من ذلك تؤكِّد له صحتها وترسُّخها في أعماقه .

ولعل المثل العربي « تقدِّرون فتضحك الأقدار » خير معبِّر عن منهج

مسرحيات الحبكة المعقدة . فالإنسان بعد أن يظن أن كل الأمور قد دانت له ، ولم يعد أمامه سوى أن يقطف ثمارها اليانعة ، يفاجأ بطارئ لم يكن يخطر بباله لتفاهته أو لعدم توقُّعه ، يبرز على السطح ثم سرعان ما يستفحل إلى أن يسيطر على الموقف تمامًا ويحيل الحلم الجميل إلى كابوس جاثم على كاهل الشخصية ، التي كانت تمني نفسها بأعظم الأماني والتوقعات .

في مسرحية « تاجر البندقية » لشكسبير نموذج متألِّق لهذا المنهج ، ففي مشهد المحاكمة يستعد شايلوك لتطبيق العقوبة المنصوص عليها في العقد ، والتي تمنحه حق قطع رطل من اللحم من جسم مدينه وغريمه أنطونيو ، وذلك بعد أن رفض كل أنواع الرجاء والاستعطاف للرحمة به في موقف ينضح بالكبرياء والعُنْجهية والتشفي . لكن في اللحظة الأخيرة التي يتحرك فيها أنطونيو نحو مصيره دون أدنى أمل في بروز أي شيء يمسك بتلابيبه طلبًا للنجاة ، تخرج علينا بورشيا بفتوى قانونية ، مفادها أن العقد يسمح برطل من اللحم دون نقطة واحدة من الدم . أي أنه يحتِّم على شايلوك أن يطبق العقوبة التي أصبحت في لحظة عقوبة مستحيلة يمكن أن تنطبق عليه هو إذا ما أهدر دم مواطن حر بلا مبرر . وكانت هذه الاستحالة سببًا في إنقاذ حياة أنطونيو في مواجهة حتمية العقد الذي سعى شايلوك لتطبيقه .

في مسرحية « المفتش العام » لجوجول يتغير مسار الأحداث إلى النقيض بمجرد وصول خطاب يكشف لكل المسئولين والموظفين في المدينة أنهم وقعوا ضحية نصّاب أنيق ظنوه المفتش العام الذي كانوا يتوقعون وصوله . وعندما يحاول كلٌّ منهم إلقاء اللوم على الآخرين ، ويحتدم النقاش والجدل ، ويشتعل في مشادة كلامية على وشك أن تصبح معركة فعلية - يظهر جندي قادم ليعلن وصول

المفتش الحقيقي . ونفس التحوُّل غير المتوقع نجده في مسرحية بيرانديلُّلو « هنري الرابع » التي يحاول فيها طبيب نفساني أو روحاني أن يصدم هنري ليخلصه من أوهام العظمة وجنونها ، لكن نتج عن هذه المحاولة أن ارتكب هنري جريمة حاول أن يهرب منها باللجوء إلى أوهام عظمته .

ومن الواضح أن الحبكة المعقدة تصبح أكثر إقناعًا وإشباعًا عندما لا تقتصر التغيرات المتعددة في سياقها على مفاجآت غير متوقعة ، بل تعتمد أيضًا على الحتمية المنطقية التي كانت خافية عن بصرنا ، لكن التحوُّل غير المتوقع أبرزها على السطح بمجرد وقوعه ، وهذا دليل على أن التحوُّل لم يأت نتيجة لصدفة مفتعلة ، بل كان نتيجة حتمية لأسباب خافية علينا . أي أنه يحمل في طياته ما يمكن أن نسميه بلحظة التنوير .

أما الحبكة المركبة فهي التي تؤلف بين اثنين أو أكثر من سياقات الأحداث التي يتم تركيبها بحيث تتفاعل لتنتج في النهاية بناءً متكاملاً مقنعًا ومشبعًا . وأحيانًا تبدو الخيوطُ المختلفة للأحداث الدرامية واضحة في سياق المسرحية ، وتحدث أثرها الكليّ من خلال التوازنات المتبادلة فيما بينها . وفي أحيان أخرى تلتحم الحبكات الواضحة المتبلورة في نسيج محكَم بحيث يؤدي أيّ تغيير في إحداها إلى تغيير شامل في السياق كلِّه .

وليس من السهل الفصل بين الحبكة المركبة والحبكة البسيطة أو المعقدة إلا من خلال تعدّد مسارات أحداثها . فالحبكة المركبة يمكن أن تتكون من حبكتين بسيطتين مباشرتين في تطوُّرهما ، أو من حبكتين معقدتين ، أو من حبكتين إحداهما بسيطة والأخرى معقدة . وكلما زادت الحبكات المركبة على اثنتين أو

ثلاث ، فإن احتمالات الجمع بين الحبكات البسيطة والمركبة يتضاعف بالتالي . فمثلاً في مسرحية « قصة الشتاء » لشكسبير نجد الحبكتين تتبادلان التطور ، الحبكة الأولى جادة والأخرى خفيفة ، لكنهما معًا تنتجان في النهاية بناءً متوازنًا ممتعًا للمشاهد . وفي مسرحية لوب دي ڤيجا « ثورة فلاحين » تتعادل كفة الأحداث التي قادت إلى ثورة الفلاحين مع كفة الأحداث التي أدت إلى هزيمة الطاغية على يد ملك قشتالة ، بحيث ينتهي الأمر بوقوع الفلاحين تحت سلطة المنتصرين الملكيين وحمايتهم .

وتحتم وحدة الأثر الكليّ على الحبكات المتعددة في المسرحية الواحدة أن تمتلك علاقات جمالية وعضوية فيما بينها . وهذه الوحدة تجعل من العسير على الناقد أن يميِّز بين مختلف الحبكات التي تشكِّل نسيج المسرحية ، خاصة إذا كان سياق الأسباب والنتائج منسوجًا بحكمة وحنكة وإحكام ، وكلما زاد السبك والإحكام ، تلاشت الملامح المميزة لكل حبكة على حدة . وكان شكسبير في مقدمة الكتاب المسرحيين الذين استخدموا ببراعة الحبكات المتعددة في العمل المسرحيّ الواحد ؛ إذ تحتوي مسرحياته على أفضل الحبكات المركبة في تاريخ الأدب العالمي بصفة عامة . ففي مسرحية « العاصفة » مثلاً ، يتكون النسيج من ثلاث حبكات : مؤامرة أنطونيو وسباستيان ضد ألونسو ، ومؤامرة كاليبان وستيفانو ضد بروسبيرو ، وقدرة بروسبيرو التلقائية على تطهير نفوس أعدائه وخطبة ابنته . هذه الحبكات الثلاث تتطور جنبًا إلى جنب في نسيج معقَّد صوب الخاتمة التي تتحول فيها الحبكاتُ إلى خط واحد يصل إلى نهايته في مشهد ختاميٍّ رائع فكريا وفنيا .

وإذا كان العقل البشريُّ بطبيعته لا يستطيع أن يدرك أكثر من شيء واحد في

وقت واحد - فمن الطبيعيّ أن تتكون أية حبكة من سلسلة من الأحداث أو المواقف أو الحلقات . وكان مصطلح « الحلقة » قد استخدم لأول مرة في الدراما الإغريقية للدلالة على الجزء الذي يستطيع تطوير الحبكة ودفعها إلى الأمام في السياق الدراميّ ، وذلك للتمييز بينه وبين الجزء الذي يشغله الكورس بالتعليق أو التفسير أو الرواية ، أو الذي تشغله الأغاني أو الرقصات ، والذي يقف فيه تطوُّر الحبكة إلى حد كبير ؛ ولذلك فالحلقة هي جزء من سلسلة متتابعة ومتطوِّرة حتى نهايتها .

ويمكن التمييز بين حَلْقة وأخرى عند ظهور شخصيات جديدة ، أو خروج شخصيات سابقة من المشهد ، أو اعتزال شخصيات أخرى المشاركة في صنع الأحداث ، أو بروز قوة دفع جديدة تتقدم بالسياق صوب وجهة جديدة . فمثلاً نجد أن الحلقات الخمس الأولى في مسرحية « ماكبث » تتوالى كالآتي : دخول الساحرات وقولهن بأن المعركة لا تزال دائرة ، ثم يتفقن على اللقاء مرة أخرى عندما تضع الحرب أوزارها ، ثم يختفين . ثم تتمثل الحلقة الثانية في دخول الملك دنكان مع ابنيه وبعض رجاله ويقابلون جنديا جريحًا ، يصف لهم مسار المعركة التي بلغت عنفوانها ثم يغمى عليه ويسرعون لإسعافه . ثم تهل الحلقة الثالثة عندما يدخل روس ليعلن أن قوات دنكان بقيادة ماكبث وبانكو أحرزت نصراً مبينًا . عندئذ يرسل دنكان روس لتحية ماكبث بإسباغه عليه لقبًا رفيعًا ، ويغادر الجميع المشهد في بهجة متألقة ، أما الحلقة الرابعة فتدخل فيها الساحرات بناء على وعدهن السابق باللقاء ، ويقمن بأداء تعويذة معينة في انتظار مجيء ماكبث . وفي الحلقة الخامسة يدخل ماكبث وبانكو فتقع أعينهما على الساحرات وتتوالى أسئلتهما عليهن ، فلايفوزان إلا بتحيات ملغزة وإجابات محيرة تحمل في

طياتها إثارة مريبة لخواطر وهواجس كامنة في أعماق النفس البشرية . ولكن عندما يتوجَّهان إليهن بمزيد من الأسئلة لعلها تشفي غليلهما وتطفئ اضطرابهما ، فإنهن يتلاشين في الحال .

ولا شك أن هناك طاقة محدودة لكل حبكة فيما يتصل بعدد الحلقات التي يمكن أن تحتويها . وهذه المحدودية نتيجة طبيعية لعوامل ثلاثة لايمكن تجاهلها وتتمثل في قدرة العقل المحدودة على الاستيعاب والتذكُّر ، وفي تعقيد الحبكة الذي لا يتجاوز حدوده المعقولة ، وفي زمن العرض المسرحيّ الذي لا يمكن أن يزيد على ثلاث ساعات أو أربع على أكثر تقدير . والمشاهدون كأفراد يختلفون فيما بينهم في عدد الحلقات التي يمكن أن يستوعبوها ، لكن إذا كان متوسط عدد الحلقات التي لم يتم استيعابها أكبر من متوسط التي هضمت - فإن التأثير العام للعرض المسرحيّ لا بد أن يصاب بضعف خطير .

وكلما زاد تعقيد الحبكة ، أصبح من الصعب على المشاهد أن يتتبع تطوُّر الحلقات من خلال سلسلة الأسباب والنتائج ؛ ولذلك فمن المحتمل أن تنجح حبكة زاخرة بالتفريعات الجانبية الخارجة على السياق الأساسيّ إذا كان عدد حلقاتها أقل من تلك التي تحتويها حبكة ذات تطوُّر متَّسق ومتنام . ومن الطبيعيّ أن يضع المؤلف في اعتباره قدرة المشاهد العاديّ على استيعاب الحلقات المتتالية في زمن العرض المسرحيّ المحدود ، فلا يظن أنه سيلهث خلفه كي يستوعب ما سيقدمه من حلقات مكدسة ، أو أن تقل الحلقات وتصاب بالهزال فيصاب المشاهد بالملل والضيق .

ومن تسلسل الحلقات الذي سبق ذكرُهُ في مسرحية « ماكبث » نستطيع أن نتتبع ثلاثة خيوط أساسية في الحبكة منذ بدايتها : التأثير السحريّ الغامض

للساحرات على سلوك الشخصيات والجو العام للمسرحية ، ورسوخ مملكة دنكان وشعبية أسرته ، والعلاقة بين ماكبث وبانكو . ثم تأتي الحلقة الخامسة لتمزج الخيط الأول والثالث مزجًا لا تنفصم عراه حتى آخر لحظة في المسرحية . لكن حتى الحلقة الخامسة لم تكن العَلاقة بين أجزاء السياق الدراميّ واضحة ؛ لأن شكسبير لا يقدم للمشاهد إلا مواضعات اللحظة الراهنة ، ولايستبق الأحداث حتى لا يشتِّت ذهنه ، وفي الوقت نفسه يساعده على استيعاب ما يقدم له في هوادة . لكن مع استمرار العرض المسرحيّ ، تبدأ الأمور في التكشُّف والوضوح ويتسع العالم المسرحي ليحتوي المشاهد في رحابه .

ويتجلى البناءُ العضوي لمسرحية « ماكبث » في أن كل حلقة من حلقات الحبكة لها تأثير آجل أو عاجل على الحلقات الأخرى . ولذلك تتفاعل الحلقات كلها فيما بينها لتكون سلسلة متصلة من الأسباب والنتائج . ومن الواضح أن أفضل الحلقات هي تلك التي تقنع المشاهد بحتمية وقوعها وتفاعلها المؤثر مع بقية الحلقات ، أما الحلقة التي تطرأ على سياق الحبكة بعد الانتهاء من تقديم الحلقات الأساسية في المقدمة ، فإنها غالبًا ما تصيب التطوُّر بالاضطراب والاهتزاز والتعثر ؛ لأنها تكون بمثابة الجسم الدخيل أو الغريب على البناء العضويّ للمسرحية . فبعد أن تعرف المشاهد على الحلقات الرئيسية في البداية ، لا يجب أن يفاجأ بحلقة مدسوسة دون مقدمات تمهِّد لها في النسيج . كذلك فإن الحلقة التي تقدم في السياق دون أن تكون لها نتائج مترتبة على تقديمها ، هي حلقة لا لزوم لها ، ويمكن حذفها دون أن يتأثر بناء المسرحية سلبيا بهذا الحذف . لكن أحيانًا تمارس حلقة معينة تأثيرًا كبيرًا على الجمهور برغم أن أسباب ورودها إلى السياق ليست مقنعة تمامًا ، لكن الجمهور لا يعبأ بهذا كثيرًا في مقابل الإثارة الممتعة التي يمرّ بها أثناء العرض المسرحيّ ، أما في حالة القارئ الذي يتأمل النص

فإنه يملك من الوقت والتأني ما يساعده على نقد المسرحية وتحليلها من هذه الزاوية ، أما المشاهد فمشغول بالمتابعة اللحظية للعرض ، ولا يهمه إذا افتعل المؤلف صدفة يهدف بها إلى مزيد من الإثارة .

وإذا طبّقنا هذا المفهوم على مسرحية « أوديب ملكا » ، فسنجد أن الحلقة التي يكشف فيها الرسول القادم من كورينثه لأوديب عن أصله الحقيقيّ كلقيط ، قد هاجمها النقاد بسبب الصدفة المدسوسة وغير المحتملة وغير المعقولة التي جعلت الرجل القادم من البلاط الملكيّ في كورينثه حاملاً أنباء موت أبوي أوديب بالتبني- هو نفسه الراعي الذي أنقذ حياة الطفل أوديب من الضياع منذ سنوات كثيرة مضت . لكن هذه الصدفة لا تبدو بعيدة عن الاحتمال في مواجهة العرض المسرحيّ الذي لا يمنح المشاهد فرصة متأنية للتأمُّل والتحليل ، أما في حالة قراءة النص فيمكن أن تبدو غير مبرَّرة على المستوى الواقعيّ المألوف للأحداث . ومع ذلك ، فالمحك الحقيقيّ لنجاح الحبكة يتمثل في مدى اقتناع المشاهد بها في أثناء العرض ، أو حتى عندما يستدعي ذكرياته وانطباعاته عنه ، ولا يتمثل في مدى اقتناعنا بها في أثناء القراءة . فالمسرحية في جوهرها عرضٌ دراميّ وليست نصا أدبيا .

ولا يشكل قانون السبب والنتيجة الأداة الوحيدة في مد الحبكة وحلقاتها بالاتساق والاستمرارية المنطقية ؛ فمنذ الإغريق برزت في أساليب العرض المسرحيّ وسائل فنية أخرى تم توظيفها من أجل هذا الهدف ، خاصة عند المؤلفين الذين يحرصون على كتابة المسرحية المركزة المتبلورة ذات الحبكة الواحدة التي أثبتت نجاحَها عبر العصور . من هذه الوسائل ما يسميه الفرنسيون التواصل الذي يستخدم شخصيات معينة في إحدى الحلقات كي تواصل تواجدها وفاعليتها في الحَلْقة التالية ، بحيث يتم ربط كل الحلقات في الفصل المسرحيّ الواحد

بالشخصيات التي تمنحه شخصيته المتميزة ، وبذلك تساهم في الوحدة الكلية للعمل المسرحيّ . وهو المنهج الذي اتبعه موليير وراسين وكورني ، ويشبه إلى حدٍّ كبير الأسلوب الذي اتبعه الإغريق عندما كانوا يستهلون الحلقة بشخصية أو شخصيتين مشاركتين في الحلقة السابقة ، أو يستخدمون قائد الكورس في الربط بين الحلقات ، أو يحتفظون بوجود أفراد الكورس على منصة المسرح طوال مدة العرض .

هناك وسيلة أخرى قد لا تبدو لأول وهلة للعين العابرة ، وتتمثل في تقسيم العرض المسرحيّ إلى فصول تتحدد إما بإسدال الستار أو إخلاء المنصة من كل الشخصيات أو بإظلامها ، أو بمنح الجمهور فسحة من الوقت للراحة والاسترخاء وتناول المشروبات . هذه الوقفة سواء أكانت طويلة أم قصيرة ، فهي تقوم بالفصل بين الأجزاء المتتابعة للسياق الدراميّ ، كي تمنح المشاهد فرصة للاستيعاب الذي قد لا يكون متاحًا له إذا تم تقديم العرض كله في جرعة واحدة ، وفرصة أيضًا لتأمُّل ومراجعة انطباعاته التي أثارتها الأحداث ، وبالتالي يستطيع هو نفسه الربط بين الحلقات السابقة واللاحقة .

وهناك نظريات متعدِّدة حول تحديد المكان المناسب لتقسيم المسرحية إلى فصول تواكب لحظات الذروة في المسرحية ، لكن معظم هذه النظريات يصعب تطبيقها ؛ وذلك لصعوبة تحديد مواقع الذروة في المسرحية التي لا تأتي في السياق الدراميّ على مسافات زمنية شبه متساوية ولكن طبقًا للتطوُّر الطبيعي للمواقف . ويميل مخرجون كثيرون الآن إلى تحويل المسرحية ذات الفصول الأربعة أو الخمسة إلى عرض مستمر ، مع الحرص على تهيئة الجو والإيقاع للمشاهد كي يستوعبها كاملة دون إرهاق . لكن تظل هناك مسرحيات تستعصي على هذا التوجُّه لحتمية الفصل بين فصل وآخر ، سواء بإسدال الستار أو تعتيم المنصة حتى يتم تغيير

المناظر . ومع ذلك يحرص مصممو المناظر على تقصير فترة التوقف إلى أقل حد ممكن عن طريق استخدام التقنيات الحديثة التي تغيِّر المناظر في وقت قياسيٍّ ؛ حتى لا يتسبب التوقُّف في تفريغ الشحنة الفكرية والدرامية التي اكتسبها المشاهد في الفصول السابقة . وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على أن كل عرض مسرحي يشكل في حد ذاته عالمًا له قوانينه الفنية والجمالية الخاصة به .

وبصفة عامة ، فإن إسدال الستار على نهاية فصل للإيحاء بمرور فترة من الزمن في سياق الأحداث ، وسيلة درامية مفضَّلة بين كتاب المسرح ، برغم أنها تسبب انقطاعًا في الحالة النفسية والفكرية التي يجب أن تستمر بنفس القوة والتدفق من بداية العرض حتى نهايته . ويبدو أن كتاب المسرح كانوا واعين منذ البداية بهذه الثغرات التي حاولوا تجنبها . فنجد سوفوكليس وشكسبير وموليير وقد بنوا الحبكة من خلال سياق مستمر ، لا يعرف التوقف أو المقاطعة ، وليس كما يظن البعض أنهم لم يعرفوا كيفية استخدام الستائر ؛ فقد كانوا من المهارة في توظيف الحبكة وإدارة حلقاتها بحيث لم يحتاجوا إلى إسدال الستائر ورفعها بين حين وآخر .

ويميل معظم الكتاب المسرحيين إلى التنويع في استخدام الحلقات المتتابعة بقدر الإمكان ، سواء كان التنويع في الإيقاع أو الإحساس أو الحوار أو الحركة أو الاستمرار الزمني ، وفي بعض المسرحيات يتحول هذا التنويع إلى نوع من المواجهة أو التناقض الحاد بين حلقة وأخرى . وهذا التناقض من شأنه أن ينقذ الحلقة من الدخول في دائرة مفرغة أو طريق مسدود أو رتابة مملة ، قد تفقد المشاهد اهتمامه بالمسرحية كلها ، وخاصة أن بعض المسرحيات تبدو حبكتها عند نقطة معيَّنة وقد تشابهت حلقاتها إلى حد كبير لعدم قدرتها على توليد الجديد والمثير . هنا يأتي دور التناقض بين الحلقات لإنقاذ ما يمكن إنقاذه .

ولذلك يعمد المؤلف المسرحيُّ إلى إتباع حلقة هادئة بحلقة صاخبة ، وحلقة طويلة بأخرى قصيرة ، وحلقة جادة بأخرى خفيفة حتى يتنوع الإيقاع ويتجنب الرتابة والتكرار . ولا شك ، فإن درجات التنويع في الإيقاع أو الإحساس أو الحوار أو الحركة أو الاستمرار الزمني هي درجات تعتبر لا نهائية ، بحيث لا يخشى المؤلف خطأ الوقوع في الرتابة والتكرار . فمثلاً تظهر مسرحيات شكسبير الرومانسية بصفة عامة قدرًا كبيرًا من التنويع بين حلقة وأخرى . فالحلقة الرقيقة الحالمة تتبعها حلقة زاخرة بالكوميديا الساخرة من الأحلام أو بالصراع المرير ، ثم تتبعها حلقة ثالثة متألقة بالموسيقى أو الرقص أو النكات أو المقالب المضحكة ، بحيث يتعذر علينا العثورُ على حلقتين متشابهتين في ملامحهما الأساسية .

وعندما تتنوع الاختلافات إلى هذا الحد ، فإن اهتمام المشاهد بمتابعة العرض يتزايد بسبب عوامل الإثارة التي لا تتوقف داخله . ففي مسرحية « العاصفة » لشكسبير تبدأ الأحداث بحلقة زاخرة بهياج البحر تحت وطأة العاصفة ، ثم تتبعها حلقة هادئة وحالمة بين بروسبيرو وميراندا . وفي مسرحية « يوليوس قيصر » تتابع مشهدًا رقيقًا وطريفًا بين بروتس ولوشياس ، يتبعه مشهد مرعب يجعل الشعر يقف مدببًا على الرءوس عندما يظهر شبح يوليوس قيصر الذي يتبع بصراع رهيب تدور رحاه بين القادة الأربعة للجيوش المتناحرة .

أما الدراما التي تستخدم الكورس بطول العرض المسرحي فلا تجد صعوبة في عملية تنويع السياق والأسلوب من حلقة إلى أخرى ، لأن انتقال الأحداث من على المنصة إلى الكورس والعكس ، يقدم تنويعًا سلسًا يعتبر عبئًا على الكاتب المسرحي الذي لا يلجأ إلى استخدام الكورس ، ويعتمد على التسلسل الدرامي بين الحلقات نفسها . ففي مسرحية ت . س . إليوت « جريمة قتل في الكاتدرائية » - مثلاً - يتدخل الكورس بين الحلقات للربط والتنويع ، وهو أداة جاهزة تحت أمر

الكاتب للتدخل المناسب في الوقت المناسب .

ومن الواضح أن عنصر الصراع الدرامي في الحبكة كان مثار اهتمام ، بل وتركيز ، معظم النقاد المسرحيين ، لدرجة أن المسرحيات التي لا تعتمد عليه كثيرًا مثل مسرحيات بن جونسون أو مسرحية إبسن « بير جنت Peer Gynt » هوجمت على أساس بعدها عن روح الدراما الحقة . فهم يرون أن الصراعات البشرية ، سواء بين مختلف العقائد أو الأهداف أو المشاعر أو المصالح تجد لنفسها تعبيرًا وتجسيدًا في الدراما أفضل من أيِّ فن آخر . أي أن الصراع الدرامي عنصر جوهري لا يمكن تجاهله في أية مسرحية . ومع ذلك فهناك مسرحيات لا تعتمد كثيرًا على هذا الصراع التقليدي ، ويمكن اعتبارها من عيون المسرح العالمي ، لكنها تظل استثناء من القاعدة ، خاصة إذا أدركنا أن الصراع هو المحرِّك لعناصر التناقض التي تمنح الحيوية والتدفق والتنوع لكل الإبداعات الفنية في مختلف الفنون . ففي فن التصوير تساعد المواجهة بين الخطوط ، والتناقض بين الألوان ، والتعارض بين الأضواء والظلال على إبداع صورة زاخرة بالحيوية والتنوع . وفي الموسيقى أيضًا ، تلعب الألحان الكونترابنطية المتصارعة نفس الدور .

ولعل أوضح نماذج للصراع الدرامي تتجلى في الصراعات التي تنبع من الحبكة وتتطور من خلال التناقضات بين الشخصيات . والصراع لا بد أن يحتدم عندما تتطور الأحداث نحو هدف معين ، في حين تقف في طريقها أحداث أخرى تمنعها من تحقيق هذا الهدف ، ولا بد أن يستمر حتى يتغلب طرف على آخر لأسباب درامية وموضوعية . أي أنه سلسلة متتابعة من الغلبة والهزيمة ، الرسوخ والاندثار في التقدم والتقهقر ، حتى ينتهي الصراع لصالح القوة الأكثر كفاءة وقدرة على الصمود حتى النهاية .

وهناك نوعان أساسيان من صراع الحبكة ، أحدهما مباشر والآخر غير مباشر . ويمكن تتبع الصراع المباشر في الحبكة التي تقع فيها الصدامات بين أهداف اثنين أو أكثر من الأشخاص أو الجماعات ، وما يتبعها من تربُّص وجس نبض وتآمر وكرّ وفرّ ، ويسهل على المشاهد أن يتبين حزبي أو طرفي الصراع الذي يبدو كأنه مباراة بين فريقين متميزين ، وربما كان هذا الصراع بين إنسان بمفرده وبين مجتمع بأكمله . والنماذج المسرحية على هذا النوع من الصراع لا حصر لها . فمثلاً في مسرحية إبسن « عدو البشر » يصر دكتور ستوكمان على إعلان الناس بحقيقة التلوث في مياه الشرب في المدينة ، في حين يتصدى له أخوه بنفس الإصرار في منع إذاعة تقرير دكتور ستوكمان أو تكذيبه إذا أصر على إذاعته . وفي مسرحية الكاتب الإسباني كالدرون « عمدة زالاميا » يهدف العمدة إلى محاكمة جندي اتُّهم باغتصاب فتاة ، لكن هدفه يصطدم بإصرار الكولونيل على تسليم الجندي لتقديمه لمحاكمة عسكرية . في مثل هذه الحبكات تقع مواجهة مباشرة بين طرفي الصراع ، بحيث لا يمكن أن تنتهي المسرحية إلا بانتصار أحدهما على حساب الآخر .

أما الصراع غير المباشر ، فيسهل التعرف عليه في نسيج المسرحية ، وإن كان من الصعب وصفه وصفًا دقيقًا ، كما هي الحال في الصراع المباشر . وعلى أية حال فإنه يمكن وصفه عندما يتغلب هدف على آخر بطريقة غير حاسمة وغير متبلورة ، بمعنى أن الهزيمة والانتصار من المسائل النسبية ، فالمنتصر له متاعبُهُ الشخصية التي تقلل من إحساسه بالانتصار ، في حين يواصل المغلوب استخدامه لأدوات و وسائل جديدة لإثبات وجوده على الأقل . فالمواجهة غير واضحة والنهاية غير محسومة ؛ ولذلك فهو صراع غير مباشر يدخل في كثير من الطرق المسدودة والمتاهات الجانبية والدوائر المفرغة التي تؤكد أن الحياة كيان أكثر غموضًا

وتعقيدًا من أن يحسم بانتصار طرف على آخر انتصارًا نهائيا و واضحًا كالشمس .

ويمكن تتبُّع هذا النوع من الصراع في مسرحيات بن جونسون بصفة عامة ، ومسرحيتي « ڤولبوني Volpone » و « الكيميائي » بصفة خاصة ، ففي « ڤولبوني » ينتهز موسكا الفرصة لكي يجرد ڤولبوني من ممتلكاته ، في حين يواصل ڤولبوني ممارسة تعذيب من خدعهم . وفي مسرحية « الكيميائي » يقدم جونسون ثلاثة من المتشردين الذين يمارسون خداع جيرانهم المخادعين الشرهين ، وفي الوقت نفسه يتآمر اثنان منهم على سرقة ثالثهم اعتقادًا منهما أنه لا يستطيع التصدي لهما وإلا فضح نفسه وجرائمه – أي أن هناك دائمًا مؤامرة تُحاك في الظلام ، فالأوراق ليست كلها على المائدة ، كما يحدث في الصراع المباشر ، بل هناك دائمًا أوراق تحتها أو في الأكمام لتخرج في الوقت المناسب ؛ ولذلك لا يستطيع كلُّ طرف من أطراف الصراع أن يلم بإمكانات وأهداف ونيات الطرف الآخر ، وبالتالي لا يستطيع أن يصل إلى النصر الحاسم الذي يأمله . فإذا كان الصراع المباشر مثل لعبة الشطرنج التي تضع كل الإمكانات تحت بصر الطرف الآخر ، بحيث لا تكون الغلبة في النهاية إلا للطرف الأكثر قدرة وقوة وكفاءة – فإن الصراع غير المباشر هو نوع من لعب الورق الذي يستخدم كل الأسلحة المشروعة وغير المشروعة ، المعروفة والخفِيَّة ، ذات النفس القصير والطويل لتحقيق أكبر قدر ممكن من المكاسب والأهداف .

ونظرًا لأن الصراع غير المباشر يميل إلى التآمر الخفي ، فإنه يبدو في كثير من الأحيان صراع أفكار وميول وخطط أكثر منه صراع مصائر وأقدار في لحظة درامية لا يمكن الفكاك منها . ففي مسرحية « هيدا جابلر » لإبسن تقرِّر هيدا أن تطوي لاڤبورج تحت جناحها ، لكنها تعجز عن تحقيق هذه الرَّغبة ؛ لأن القاضي براك

كان قد قرّر أن يطويها تحت جناحه . وفي مسرحية « المفتش العام » لجوجول يسعى الموظفون المسئولون عن المدينة لرشوة خليستاكوف الذي ظنوه المفتش الحقيقي ، لكن أطماعه التي تزيد على مجرد رشوة لكتابة تقرير في صالحهم جعلته يماطل ويسوف لمزيد من المكاسب التي يمكن أن تترتب على خدعته ، ولأن « الطمع يقل ما جمع » فإنه لم يحصل حتى على الرشوة عند افتضاح أمره . وفي مسرحية تنيسي وليامز « عربة اسمها الرغبة » تحاول بلانش عزل أختها عن زوجها ذي المستوى الاجتماعي المتواضع والبيئة السوقية ، لكن محاولتها تذهب أدراج الرياح بمجرد أن يفضح هذا الزوج ماضي بلانش الشائن .

ويتطلب كلا النوعين من الصراع المباشر وغير المباشر أن تصل المواجهة إلى ذروة في حلقة تكشف فيها أطراف الصراع عن وجهها أمام الأطراف الأخرى . وغالبًا ما تسمى هذه الحلقة « بالمشهد الحتمي » حين تتحتم المواجهة ، ويصل الصراع إلى ذروته ، وتصل إثارة الجمهور إلى قمتها . وعندما يكون الصراع مباشرًا فإن هذه الحلقة يمكن أن تأتي مبكرة أو متأخرة طبقًا لحتميات السياق الدرامي وتطوراته . والتبكير بها لا يعني أن الجمهور سيفقد إحساسه بالإثارة بعدها ؛ ذلك لأن تداعياتها يمكن أن تكون أكثر إثارة منها كما نجد في مسرحية « عدو البشر » لإبسن التي تبدأ حبكتها بحلقة المواجهة ، في حين تظل المواجهة مؤجلة في مسرحية « ماكبث » حتى المشاهد الأخيرة .

أما في الصراع غير المباشر فإن طبيعة تطور الحبكة تفرض على حلقة المواجهة أن تحدث عند النهاية أو قبلها بلحظات وجيزة . وعلى أية حال ، فإن اكتمالها لا يعني سوى نهاية كل التوقعات والتخمينات ببلوغ التطور الدرامي خاتمته . وبذلك يتم إشباع كل المشاعر التي أثارتها الأحداث ، والإجابة عن كل التساؤلات المطروحة ، وحسم الشكوك التي تراوحت بين طرفي الصراع وأيهما

سيكسب وأيهما سيخسر .

ومن المعروف أن السياق الدرامي للحبكة نادرًا ما يسير إلى الأمام في خط مستقيم . لكن يتحتم على أي عامل يتدخل لإخراج هذا الخط عن استقامته أن تكون له دلالة و وظيفة درامية بحيث يندمج عضويا في الخيوط المشكلة لنسيج المسرحية . والحبكة المحكمة لا تقدم اختيارًا لبدائل مرغوبة فحسب ، بل تفرض بدائل حتمية لا مفر منها ، بصرف النظر عما إذا كانت هذه البدائل ذات شعبية رائجة لدى الجمهور أو جديدة عليه تمامًا ، بحيث يحتمل ألا يتقبلها بصدر رحب . ومع ذلك ، فإن هذه البدائل ، برغم توقعها بل وحتميتها ، تُعْنى في معظم الأحيان بعوامل الإثارة والتشويق والمفاجأة المستقاة من الجوانب الخفية للأحداث .

ويلعب عنصر التوقيت دورًا حاسمًا في إثارة عوامل التشويق والمفاجأة . فلا بد أن يكتمل التشويق عندما يتأخر وقوع حدث حاسم يتوقعه الجميع ، أو عندما تطول المسافة الزمنية بين وقوع الحدث وتداعي نتائجه المترتبة عليه ، ذلك أن التوقُّع هنا يزيد من اهتمام الجمهور بسياق الأحداث ، وهو التوقع الذي يمكن للمؤلف أن يؤجل وقوعه بقدر الإمكان طالما أن الحبكة وظروف العرض تسمح بذلك ، وبشرط أن يمهد له في خلفية السياق حتى يبلغ حلقة المواجهة التي ترتفع بالجمهور إلى قمة الإثارة . وأحيانًا تسري بدايات التشويق داخل الجمهور من خلال تنبؤه بوقوع حدث يحتمل أن يكون نتيجة لأحداث معروضة أمامه بالفعل ، وأحيانًا يكون هذا التشويق ممزوجًا بمشاعر الرهبة والخوف أو مجرد نفاد الصبر لعدم وقوع مثل هذا الحدث المترقب . وعلى المؤلف أن يكون واعيًا بما قد يدور داخل المتفرج من انفعالات حتى لا يخيب ظنه ويفقده الإشباع الذي يتوقعه . وفي مسرحية « هاملت » نجح شكسبير في إثارة هذه المشاعر في مشهد المبارزة .

فعلى الرغم من أن المتفرج يعرف مقدمًا نتيجة هذه المبارزة ، لكن تطورات المبارزة نسجت بمهارة لدرجة أن الحسم الأخير تم تأجيله أكثر من مرة ، وفي كل مرة كان التشويق داخل المتفرج يشتعل أكثر وأكثر .

وفي مسرحية « مريض الوهم » لموليير يقتنع أرجان بالتظاهر بالموت لكي يختبر حقيقة حب زوجته له ، وعندما تبلغ مرحلة اليقين من موته ، تجتاحها النشوة والبهجة العارمة بدلاً من الحزن ولطم الخدود ، وتلحق اسمه بكل الصفات التي لم تكن تجرؤ على الإفصاح عنها في حياته ، فلا يجد مناصًا من التخلي عن حيلته ومواجهتها بوجوده حيا . وكلما كان أرجان يؤجل هذه المواجهة الحتمية ، كانت متعة الجمهور تزداد في ترقبه للنتيجة المتوقعة .

وفي مسرحية يوجين أونيل « الحداد يليق بإلكترا » تجد لافينيا علبة تحتوي سما على فراش موت أبيها وهو مسجى في كفنه في انتظار الدفن ، فتأخذ العلبة وتضعها في مكان بارز في البيت بحيث لا بد أن يقع بصر أمها عليها ، إن آجلاً أو عاجلاً ، وتدرك عندئذ أن سبب وفاة أبيها لم يكن سرًّا على الإطلاق .

من هنا اعتمدت مسرحيات كثيرة على إثارة عنصر التشويق من خلال تأجيل لحظة الكشف والتنوير التي لا يبلغها المشاهدون إلا بعد مرورهم بدروب معتمة ومسالك غامضة زاخرة بالإثارة الممزوجة بالخوف والرهبة . وكلما زاد التعتيم والغموض زاد التشويق والإثارة ، طالما أن منطقية الحبكة والأحداث تسمح بذلك . وعلى الرغم من أن المشاهدين يتابعون ما يجري على المنصة ببصرهم ، فإن عنصري التعتيم والغموض يسعيان دائمًا إلى دفعهم لاستخدام بصيرتهم وخيالهم . فمن المعروف أن الخوف من المجهول يعد من خصائص النفس البشرية التي لا فكاك منها ، وتوقع حدوث أشياء مخيفة ، بل ومتابعة وقوعها بالفعل ،

أخف وطأة من مشاعر الخوف من المجهول الذي يصر على إخفاء وجهه عن ضحاياه .

أما عنصر المفاجأة فيبدو مفتعلاً وغير درامي إذا قُصِد به إصابة المتفرج بنوع من الصدمة أو الذهول دون أن يكون مبررًا من داخل الحبكة نفسها . فقد يكون تأثيره قويا في لحظة حدوثه ، لكن بمجرد زوال هذا التأثير اللحظي ، سرعان ما يدرك المتفرج أنه حدث لا لزوم له على الإطلاق ، وإذا ما حذف فإن الحبكة لن تفقد تماسكها . أما المفاجأة الدرامية الحقة فهي تلك التي تبرز من الجانب الخفي للأحداث لتمارس تأثيرها على جانبها الظاهر . أي أنها ليست مدسوسة ودخيلة على السياق ، بل هي جزء من نسيجه بدليل أنها تبدو محتملة بل ومنطقية رغم إحداثها المفاجأة المطلوبة ، خاصة إذا وقعت في لحظة مواتية أو حرجة في سياق الأحداث . ففي مسرحية « ماكبث » مثلا يقترح ماكبث شرب نخب بانكو الغائب إمعانًا في إبعاد شبهة قتله عن نفسه ، وعندما يشرع في شرب النخب يفاجأ بوجود شبح بانكو أمامه . وهي مفاجأة درامية بمعني الكلمة ؛ لأنها غير متوقعة على الإطلاق ، بل عكس المتوقع تمامًا ، وفي الوقت نفسه محتملة ومنطقية ؛ لأنها تجسِّد المخاوف الحقيقية التي تنهش ماكبث من الداخل .

وفي مسرحية كورني « سينا » تقع المواجهة بين أوجستاس وبين أصدقائه الذين أقسموا على اغتياله ؛ لكننا نفاجأ بعفوه عنهم . فمن الطبيعي أن نتوقع أن انتقام أوجستاس سيكون مريعًا من أصدقائه الذين اكتشف خيانتهم بعد أن وضع ثقته فيهم ، لكن نكتشف من سياق الأحداث ومن التكوين النفسي والفكري لأوجستاس أن العفو أكثر اتساقًا مع شخصيته ، ومع ذلك لا يفقدنا هذا الاكتشاف إحساسنا بالمفاجأة المذهلة والمثيرة .

ويجب أن يمهّد السياق كي يكون استيعاب المتفرج للمفاجأة بأسرع ما يمكن حتى تحدث أثرها بأقوى ما يمكن ، وهذا لا يتأتى إلا من خلال عنصر التوقيت المحكم والمدروس . والمسئولية هنا ليست ملقاة على عاتق المؤلف وحده ، بل على المخرج والممثل أيضًا ؛ فالأداء المتعجل أكثر من اللازم قد يعجز المتفرج عن التقاط مغزى المفاجأة ، وبذلك تضيع عليه ، كما أن الإيقاع البطيء قد يجعلها تبدو وكأنها تحصيل حاصل . ولذلك يتحتم على المخرج والممثل أن يضعا في اعتبارهما المعدل العادي لاستيعاب المتفرج الذي يمثل أغلبية الجمهور ، ويقظته في التقاط نقاط التحول غير المتوقعة ، وخاصة أن بعض عناصر المفاجأة تسعى في البداية إلى تشتيت التركيز على حقيقة جوهرية ، وذلك ليصرف المتفرج نظره عنها ، ثم يفاجأ باقتحامها سياق الأحداث في لحظة حرجة تثير الدهشة والذهول .

هكذا تتأثر الحبكة الدرامية إلى حد كبير بالبناء الذي يقيمه المؤلف لمسرحيته ، والذي يقوم فريق العرض المسرحي بعد ذلك بتجسيده على منصة المسرح . أما الشخصيات فتستدعي تجسيدها مرة أخرى على المنصة بعد أن جسّدها المؤلف على الورق . ونظرًا لأن هذه الشخصيات لا تتجسد إلا من خلال ممثلين لهم مواصفات شخصية معينة ، فإن مسئولية المخرج والممثلين في هذا المجال مسئولية حساسة لأن أي سوء فهم أو انحراف بعيد عن جوهر الشخصية من شأنه أن يدخل بالمسرحية في متاهات جانبية ، لا علاقة لها بمسارها الطَّبيعيّ الذي يحتم أن تتصرف الشخصية بتلقائية طبيعية ، سواء على مستوى الكلمة أو الحركة ، فلا تبدو وكأنها تقول كلامًا سبق أن كُتب لها أو تقوم بحركات محددة لها من قبل . وكلما كان رسم الشخصية متقنًا ومتبلورًا على الورق سَهُلَتْ مهمة المخرج والممثل في تأديتها على المنصة في إطار الأبعاد المرسومة لها .

ولا بد أن تمتلك الشخصية ملامح متبلورة في أية مسرحية ، مهما كانت عبثية

أو طليعية وإلا فلن يتعرف عليها الجمهور ، وبالتالي سيفقد اهتمامه بها . من هذه الملامح المصداقية الإنسانية حتى لو كانت تجسد الزيف بعينه ، والقدرة على إثارة الاهتمام بها والغوص في أعماقها برغم محدودية زمن العرض المسرحي . كذلك لا بد أن تمثل قطاعًا معينًا من البشر ، وفي الوقت نفسه تمتلك خصائص فردية تميزها عن غيرها من البشر ، وأن تكون متسقة في كلماتها ، وأفكارها ، وحركاتها بناء على تسلسل الأسباب والنتائج ، حتى لو كانت فاقدة تمامًا للاتساق الإنساني على مستوى الواقع . أو بمعنى آخر ، فإن الشخصية يمكن أن تجسّد الملل بعينه ، دون أن تكون مملة على المستوى الدرامي ، وهو ما فعله تشيكوف في معظم مسرحياته . كذلك يجب أن يلم الجمهور بالدوافع المحركة للشخصيات حتى تبدو حركاتها وتصرفاتها مبررة ، ولايهم إذا كان اكتشاف هذه الدوافع في مرحلة مبكرة أو متأخرة من السياق الدرامي . وطالما أن الدراما فعل وحركة لأنها تبلور ديناميكية الحياة ، فلا بد أن تكون الشخصية ديناميكية ومتطورة تبعًا لاحتكاكها بالحياة . ولا يعني فهم المتفرج لها أنها توقفت عند هذه الدرجة من الاستيعاب ، ولكن يعني أنه وضع يده على مفاتيحها التي يمكن أن تؤدي إلى أي تطور ، سواء أكان إيجابيا أم سلبيا ، وسط الظروف التي تمر بها ، تتأثر بها وتؤثر فيها . وبحكم أن الشخصية لا تتحرك وحدها في النص ، بل تتعامل وتتفاعل مع شخصيات أخرى ، فإن التناقض والتوازن بين الشخصيات لا بد أن يُوضعا في الاعتبار دائمًا .

ويجب ألا تتوقف حيوية الشخصية عند حدود تشابهها مع حيوية البشر العاديين في الحياة اليومية ، وإلا فقدت تميزها وقدرتها على التأثير فينا ، ذلك أن حيويتها من نوع خاص بها وبالظروف التي تمر بها . ومعظم الشخصيات الدرامية التي فرضت نفسها على خريطة المسرح كانت تمتلك قدرات خاصة سواء في

مجال الفكر أو الشعور أو التعبير ، مثل خيال فاوستس غير المحدود ، أو جرأة سكابان الرعناء ، أو تهور ريتشارد الثالث الجامح ، أو حرص أوديب على معرفة كل شيء ، أو اندفاع روميو كالسهم الطائش ؛ فقد كانت هذه هي العوامل الأولى في انجذابنا إلى مثل هذه الشخصيات وانبهارنا بها .

ولا يعني هذا أن لكل شخصية خاصية واحدة تتميز بها فحسب ، بل هي مزيج من صفات قد تكون متسقة وقد تكون متضاربة ، لكنها تمنحها حيوية متدفقة في ثنايا النص المسرحي كله . فمثلاً إذا حاولنا أن نلصق صفة واحدة بكليوباترا فإننا نقول إنها « متفجرة بالأنوثة » ، لكن هذا لا ينفي أن طبيعتها زاخرة بالتناقضات والتقلبات . ومع ذلك تظل هناك إمكانية وصفها بهذه الصفة الواحدة التي تمنحها ما يشبه الاتساق العام . وهي الصفة التي لم يهرب منها كاتب واحد من الذين جسدوا شخصيتها في مسرحياتهم ، من أمثال شكسبير وجون درايدن وبرنارد شو ، لكنهم صالوا وجالوا في الصفات والملامح الأخرى طبقًا للزاوية التي نظروا منها إليها .

لكن هناك شخصيات نمطية يقتصر وجودها في النص على خاصية واحدة نتعرف بها عليها . ونظرًا لأن العرض المسرحي محدد بفترة زمنية لا يمكن تجاوزها ، فلا يمكن أن يقوم المؤلف المسرحي بتنمية وتطوير كل شخصياته ؛ ذلك أن الشخصية المتطورة تحتل مساحة أكبر بكثير من تلك التي تحتلها الشخصية النمطية التي لا تحتاج إلا لـ « لازمة » كلامية أو حركية تمكننا من التعرف عليها . من هذه الأنماط شخصية الزوج المنصاع تمامًا لزوجته ، والمراهق المتدلّه في الغرام ، والطفل المشاكس ، والجار الثرثار ، والعجوز البخيل ، والفتوة المفتري ، والشرير الداهية ، والفاقد لليقين تحت وطأة شك عارم ، وغير ذلك من الأنماط المسرحية . وكان لكل عصر أنماطه المفضلة التي اختلفت أيضًا من بلد إلى آخر . لكن ليست

كل الأنماط مستقاة من الحياة ، بل إن معظمها مُستقًى من أنماط مسرحية سابقة عبر العصور والبيئات المختلفة ، مما قد يؤدي إلى محاكاة أو تكرار جعل النقاد يفضلون النمط الوارد من الحياة على النمط القادم من مسرحيات سابقة لكتاب آخرين ؛ ذلك أن التكرار يفقد النمط جدته وأصالته ويحيله إلى صورة باهتة لنمط حقق نجاحًا في عصور سابقة ، بل ويفقده صلته الحقيقية بالحياة والواقع المعيش .

أما التعرف على خصائص الشخصية فيتأتى من أربعة مصادر : الأول يتمثل فيما تقوله الشخصيات عنها ، والثاني فيما تقوله هي عن نفسها ، والثالث فيما تفعله ، والرابع في مظهرها الذي يدل عليها – إن سلبًا أو إيجابًا . وكثيرًا ما تدخل الشخصية إلى المنصة بعد أن نسمع وصفًا لبعض ملامحها ، سواء من الكورس أو الراوي أو الشخصيات ، كما يحدث في المسرحيات الإغريقية أو الرومانية . لكن كتاب المسرح ابتدعوا فيما بعد أساليب عديدة لتقديم الشخصيات الأساسية قبل دخولها إلى المنصة . ففي مسرحية « طرطوف » لموليير تتجادل الشخصيات حول مدى صدق طرطوف وإخلاصه بطول الفصلين الأولين ، ولا يظهر طرطوف إلا قرب منتصف العرض المسرحي . وأحيانًا تقوم الشخصيات بوصف شخصية موجودة بالفعل على المنصة ، لكنها لا تسمع تعليقاتها ، وبذلك يراها الجمهور من منظور هذه التعليقات ، ففي مسرحية « يوليوس قيصر » لشكسبير يتحدث قيصر مع أنتوني عن كاسيوس الذي يقف في مكان آخر من المنصة ولا يسمعهما ، وفي مسرحية « مريض الوهم » لموليير هناك مشهد في غاية الطرافة ، يصف فيه الدكتور دايا فوريوس بمنتهى الفخر ابنه الذي يقف بعيدًا يبتسم في سعادة بلهاء .

وتلعب المناجاة الذاتية دورًا بدائيا في تعريف الشخصية بما يدور داخلها أمام الجمهور ، وإن كانت تدعي أنها غير واعية به على الإطلاق . وقد سادت هذه

المناجاة مسرحيات كتاب كبار من أمثال شكسبير ، لكن استخدامها تضاءل في المسرح الحديث ؛ لأنها تبدو مفتعلة في أحيان كثير . ومع ذلك فقد اعتاد الجمهور تصديق الشخصية في كل ما تقوله في مناجاتها الذاتية على أنها مصارحة حميمة لما يدور داخلها أو لما تنوي أن تفعله ، لكن الجمهور نفسه ينظر بتحفظ إلى ما تقوله الشخصية عن نفسها للشخصيات الأخرى ، ويستمر هذا التحفظ إلى أن تثبت الأحداث الفعلية مصداقيتها .

ولا شك أن عناصر الاهتمام والإثارة تكون على أشدها عند ظهور الشخصية لأول مرة ، ولذلك يمنح المؤلف أفعالها الأولى أهمية بالغة وتركيزاً شديداً لتبين ملامحها الأساسية ؛ لأن ما سوف يتبع بعد ذلك سيكون شرحًا أو تفسيرًا في ضوء ما رآه الجمهور لأول مرة . فمثلاً عندما ظهرت هيدا جابلر لأول مرة وهي ترفض قبعة العمة جوليا بعصبية واضحة ، دل هذا المسلك على أنها سيدة سطحية التفكير وقاسية مما ينبئ بنوعية مسلكها الذي لا بد أن يكون كئيبًا وتعيسًا بعد ذلك مع أفراد البيت البسطاء . وكذلك اندفاع الملك لير في أول المسرحية إلى تقسيم مملكته بين ابنتيه المخادعتين اللتين لا تجيدان سوى معسول الكلام : جونريل و ريجان ، وحرمان ابنته كورديليا من كل شيء ؛ لأنها كانت مخلصة وصادقة معه ؛ هذا المسلك المفاجئ يلقي ظلالاً كثيفة من الشك حول حكمته ونضجه الفكري . وكذلك ظهور إياجو لأول مرة في مسرحية « عطيل » وهو يوقظ بارابنتيو بغلظة في فراشه كي يصف له بأسلوب سوقي وصور فاحشة هروب ابنته مع عشيقها ، فمثل هذا المسلك الوقح الفج يعرف الجمهور من هو إياجو ، وبالتالي فإن أي مدح يقال بعد ذلك في حق إياجو لا يمكن أن يكون مقنعًا .

وهذا يؤدي بنا إلى ضرورة الاتساق في مسلك الشخصية ودوافعها . فمتى تم تقديم الشخصية بأسلوب معين فلا بد أن يتوقع منها الجمهور سلوكًا متسقًا مع هذا

الأسلوب . فالشخصية الكوميدية عندما تنقلب تراجيدية أو الضحلة التافهة عندما تصبح عميقة و واعية لا بد أن تثير حيرة المتفرج في البداية ، ثم رفضه لها في النهاية . فالشخصية عندما تفكر وتتكلم وتتصرف لا بد أن تعكس مستواها البيئيّ ، والاجتماعي ، والثقافي ، والعُمري ، وخبرتها الشخصية ، وغير ذلك من الملامح التي تميزها . وحتى لو كانت الشخصية تدعي مظهرًا غير حقيقتها أو تضع قناعًا يخفي ما تخجل منه ، فلا بد أن تأتي لحظة تتعرى فيها ، سواء أمام الشخصيات الأخرى أو أمام جمهور المتفرجين أنفسهم .

هنا يبدو الاختلاف بين الدراما والحياة أو بمعنى آخر القيمة التي تمنحها الدراما للحياة التي تفتقدها في معظم الأحيان . فالإنسان الذي تتفق صفاته الظاهرة مع أفكاره وكلامه وسلوكه في حياتنا اليومية إنسان نادر الوجود . كذلك فإن آراء الآخرين في شخصيته تختلف في موضوعيتها أو ذاتيتها طبقًا لمعلوماتهم عنه ولانحيازهم إليه أو ضده في مختلف المواقف واللقاءات . وإذا كان الآخرون لا يثبتون على موقف محدَّد تجاهه ، فهو أيضًا يسلك بطريقة معينة في لحظة ما ، ثم يتغير سلوكه إلى درجة النقيض في لحظة أخرى . ولا شك ، فإن افتقاد الاتساق الفكري والسلوكي في الحياة الواقعية يسبب حيرة وضياعًا وقلقًا وتشتيتًا للفكر والجهد لكثير من البشر ، وهي السلبيات التي ترفضها الدراما تمامًا ؛ لأنها تقدم لنا الاتساق الإنساني الذي نفتقده في الحياة . وتلك قيمة إنسانية ضرورية لأنها تزيدنا وعيًا بالحياة والنفس البشرية ، وتمكننا من التعامل معها بحُنكة وحكمة وبصيرة ثاقبة .

لكن اتساق الشخصية الدرامية لا يعني – بطبيعة الحال – ثباتها واستاتيكيتها ، لأن الاتساق لا يمكن اختباره اختبارًا حقيقيا إلا من خلال التطوُّر الذي يوضح لنا اتساق الشخصية من عدمه ؛ ولذلك لا يعني التطور الجذري الذي طرأ على

شخصية إليزا دولتيل في مسرحية « بيجماليون » لبرنارد شو من فتاة جاهلة ، سوقية ، فِجَّة إلى سيدة مثقفة ، راقية ، واعية ، هذا التطور لا يعني عدم اتساقها ؛ ذلك أن كل أحداث المسْرحية و حبكتها كانت خبرات و تجارب و أزمات مرت بها إليزا حتى تطورت بهذا الشكل الجذريّ ، و لذلك كانت متسقة مع نفسها في كل مرحلة من المراحل التي اجتازتها حتى نهاية المسرحية . و لذلك من السهل تتبع اتساق الشخصية النمطية لثبات خصائصها في أحيان كثيرة ، في حين تحتاج الشخصية المتطورة إلى تبرير فكري ، و فنيّ ، و ذاتيّ ، و موضوعيّ ، و اجتماعيّ في كل مرحلة من مراحل تطورها الدراميّ. ذلك أن غياب مثل هذا التبرير يفقد الشَّخْصِيّة قدرتها على إقناع الجمهور بكيانها الإنساني ذي الأبعاد و الأعماق المتعددة . لكن نادرًا ما يكون التطور من النقيض للنقيض إلا في المسرحيات الهزلية من خلال ضربة حظ مفاجئة أو تحوُّل غير مبرر ، لمجرد أن البطل ربح ورقة يانصيب أو عثر على خاتم سليمان أو مصباح علاء الدين . فالتطور الدرامي المنطقي ينتقل من مرحلة الى أخرى طبقًا لقانون السبب و النتيجة الذي لا يسمح بما نسميه الصدفة أو ألاعيب القدر .

و تتفوق الدراما أيضًا على الحياة التي نجد فيها الناس يتصرفون بأسلوب معين ، لكننا لا ندرك حقيقة الدافع الكامن وراء سلوكهم . لكن الدراما تضع أيدينا على هذه الدوافع الفكرية و السلوكية بحيث تمكننا من فهم و إدراك كنه الاحتمالات التي ستخوضها الشخصية بطول المسرحية . و لو أن الدراما اقتصرت على تصوير البشر كما نقابلهم في الحياة بكل دوافعهم الخفية التي لا ندري عنها شيئًا فلن تثير اهتمام الجمهور لأنها لن تضيف إلى معرفته بالحياة شيئًا ذا قيمة . فالجمهور يقبل على المسرح ليستمتع و يستنير لا ليعاني من عوامل الغموض والتشتيت و الرؤية القاصرة التي يعاني منها في حياته اليومية . و إذا لم يركز

المؤلف على الدوافع المحركة لشخصياته فإنها ستبدو مخلوقات غريبة تتحرك بدون بوصلة و بدون سبب . و حتى في حالة رسم المؤلف لشخصية ضائعة تعيش حياتها بلا هدف ، فإنه لا بد أن يضع أيدينا على الأسباب التي أدت إلى مثل هذا الضياع .

و هناك نوعان رئيسيان من الدوافع الإنسانية : دوافع غريزية انفعالية و دوافع أخلاقية عقلانية . يتمثل النوع الأول في الغرائز ، و المشاعر ، و العواطف ، والانفعالات ، و الاستجابات العفْوية أو الواعية لمحركات لحظية أو طويلة الأمد . أما الدوافع الأخلاقية العقلانية فإنها تتمثل في الأفعال الإرادية التي تستمد قوة دفعها من المنطق ، و الإيمان ، و الإرادة ، و الوعي ، و العقيدة أيا كان نوعها . و غالبًا ما يلعب الكتاب المسرحيون على الوتر المشدود بين هذين النوعين من الدوافع ، بحيث يصدر الصراع الدرامي عند وقوع الشخصية بين شقي الرحى : الغريزة و الإرادة ، الانفعال و العقل ، الذاتية و الموضوعية . و تاريخ المسرح العالمي زاخر بالشخصيات التي عانت من الصراع بين العاطفة و الواجب .

و كلما عمقت ثقافة الشخصية و وعيها بالحياة كانت دوافعها الأخلاقية أقوى من دوافعها الغريزية الانفعالية ، و مع ذلك تبدو الأخيرة أكثر حيوية و تأثيرًا في الجمهور لسهولة فهمها واستيعابها ، و لضربها على أوتار الغريزة و الانفعال التي يستجيب لها المشاهدون أسرع من إعمال الفكر في إدراك كنه المنطق ، و الإيمان ، والإرادة ، والوعي ، والعقيدة الكامنة وراء الدوافع الأخلاقية العقلانية . بل إن هناك من النقاد من يعتبرون الدوافع الغريزية الانفعالية مادة خصبة للدراما الحقة التي يجب أن تحتوي كل شطحات البشر وتهوُّرهم واندفاعهم ، بل وجنونهم ؛ لأن الدراما لو اقتصرت على الدوافع الأخلاقية العقلانية فستتحول إلى حوارات فكرية ومنطقية غاية في الاتساق ، لكنها لا تلمس نبض الحياة بكل ضرباته

الساخنة واللاهثة . ولهذا السبب مزج كبار الكتاب المسرحيِّين من أمثال سوفوكليس وشكسبير وإبسن وبيرانديللو وتشيكوف وغيرهم ، بين مختلف الدوافع البشرية كي يصلوا إلى أكبر طاقة درامية يمكن أن تصهر معظم جوانب الحياة في بوتقتها ، بحيث يصعب علينا الفصل بين الدوافع الغريزية الانفعالية والدوافع الأخلاقية العقلانية في شخصياتهم .

أما عن تكشف الشخصية من خلال السياق الدراميٍّ فلا بد أن يأتي بالتدريج مع تطور الحبكة والأحداث ؛ لأن هذا التكشُّف التدريجي هو الذي يثير اهتمام الجمهور بما يدور على المنصة وما يجري للشخصيات . فإذا كشف المؤلف عن كل أوراق الشخصية في المشاهد الأولى ، فإنه لن يتبقى لديه ما يثير به حب استطلاع المتفرج فيضطر إلى الوقوع في خطأ التكرار أو الرتابة أو افتعال مواقف واصطناع أحداث من خارج السياق الدرامي وفرضها عليه ، مما يصيب المتفرج بتشتت انفعالي وفكري نتيجة انقطاع الخط الأساسي الذي بدأت به الشخصية ، والذي ارتبط به منذ بداية متابعته للعرض المسرحي .

ويلعب التناقض بين الشخصيات دورًا دراميا في مضاعفة حيويتها خاصة في مجال المواجهة فيما بينها . وكلما كان التناقض حادًا ، تولدت تفريعات وتنويعات مثيرة وخِصْبة ، لكنه ليس تناقض الأبيض والأسود ، بل تناقض الدرجات المتعدِّدة . فليس من الضروري أن تقف الشخصيتان أو الشخصيات على طرفي نقيض ، بل من المفضل دراميا أن تكون بينها بعض الخصائص أو المساحات المشتركة التي لا تمنع وجود تناقضات على مستويات أخرى . بذلك يبدو التناقض أو الصراع طبيعيا وإنسانيا ومتشابكًا ومتنوعًا ومثيرًا . ولا يوجد كاتب مسرحي لم يتعامل مع هذا التناقض بطريقة أو بأخرى . وهناك مسرحيات نجحت لاعتمادها على هذه التناقضات المثيرة فحسب .

وإذا كان التناقض يسير في خطوط شبه متوازية خصوصًا في مواقف المواجهة ، إلا أنه لا بد أن يتحول إلى صراع تتشابك فيه الخطوط وتتعقد ، أي أنه المقدمة الطبيعية للصراع الذي لا يمكن أن يستمر فيه نفس التوازي . فالشخصية ذات الثقل الدرامي الأكبر لا بد أن تجبر الشخصية الأضعف على أن تتغير أو تندثر . وترجع طبيعة الصراع الدرامي إلى صراع الدوافع المحركة للشخصيات وصراع الأهداف التي تحاول تحقيقها . وأحيانًا يكتفي بعض الكتاب المسرحيين بصراع واحد من هذين الصراعين ، لكن الكتاب الكبار يميلون غالبًا إلى توظيفهما معًا بالمزج بينهما .

هكذا تتضح أمامنا العَلاقة العضوية بين الحبكة والشخصيات ، بحيث يتم الفصل بينهما لضرورة التحليل النقدي فحسب ، لكنهما في حقيقتهما أعضاء في جسد المسرحية ، مثل اللغة والمضمون الفكري . وكلما كان كيان النص المسرحي عفويا ومحكمًا ومتسقًا ، أصبح الفصل مستحيلاً بين كل من الحبكة والشخصيات واللغة والمضمون الفكري . ولعل تحليلنا التالي لعنصري اللغة والمضمون الفكري سيوضح أننا نتكلم عن أعضاء في جسم حي هو المحصّلة النهائية لهذا التحليل النقدي .

فإذا تكلمنا عن اللغة الدرامية ، فإننا سنجد أنها تتميز بكونها لغة مسموعة في المقام الأول . فلكي تتذوقها ونحكم على وظيفتها لا بد أن نسمعها ونتلمس جرسها وإيقاعها وإيحاءها ودلالاتها . ولهذا فهي تختلف عن أية لغات أخرى سواء في النوع أو الهدف . فاللغة المطبوعة في كتاب أو على لافتة إعلانية يراها القارئ ولا يستمع إليها ؛ لأنها تتعامل مع بصره أساسًا . فالكتاب المتقن في طبعه وإخراجه يشكل متعة بصرية لقارئه ، وكذلك اللافتة الإعلانية ذات التصميم الجذاب قادرة على جذب العين . أما اللغة الدرامية فتجعل من الأذن هدفها الذي

لا بد أن تبلغه وتؤثر فيه بطريقة أو بأخرى . وكلما كان جرسها قويا وإيقاعها مؤثرًا ؛ كان من الممكن ترددها على الأذن كثيرًا بعد سماعها بفترة طويلة ، مثل الموسيقى الجميلة المؤثرة التي تسترجعها الأذن من حين لآخر للاستمتاع بطلاوتها .

لكن هذا لا يعني أن اللغة الدرامية لغة غير مقروءة ، لكن مشكلتها أنها تحتاج إلى قراءة متمكنة من أساليب النطق والإلقاء وتطويع الصوت لشتى أنواع التعبير ؛ لأن قراءتها كما لو كانت نشرة إخبارية شيء لا معنى له . والدليل على ذلك أن المسرحيات العظيمة ذات اللغة الخصبة والرفيعة والموحية في أفواه كبار الممثلين ، تبدو صعبة للغاية عندما يحاول الهواة المبتدئون القيام بتمارين لقراءتها . وغالبًا ما تكون المسرحيات السهلة في عملية القراءة التقليدية من النوع الذي يعتمد على البلاغة الأدبية أكثر من اعتماده على الفعالية الدرامية . أما كبار كتاب المسرح من قامة شكسبير ، فإنّ البلاغة الأدبية والفعالية الدرامية عندهم هما وجهان لعملة واحدة هي العمل المسرحي ككل ؛ ولذلك ليست هناك مشكلات أو عقبات أو حواجز بين النص والعرض في مسرحياتهم التي تشكل قراءتها متعة في حد ذاتها ، برغم أنها كتبت للمسرح أساسًا . فقد كان شكسبير حريصًا على عرض مسرحيته قبل نشرها في كتاب حتى تثبت أولاً في ذهن الجمهور بالطريقة التي يرغبها .

ونظرًا لهذه الخاصية التي تميز اللغة الدرامية ، فإنها تحتاج دائمًا إلى نطق معبر وإنصات مستوعب . فالممثل مطالب دائمًا بالتمكن من النطق السلس المتدفّق القادر على إحداث أكبر تأثير درامي ممكن في الجمهور المطالب بدوره بالإنصات المستوعب والمستمتع بجمال اللغة . والمؤلف المسرحي الخبير يضع في اعتباره دائمًا إمكانات الصوت البشري ، وأيضًا حدوده التي لا يستطيع تجاوزها . فمثلاً

يتم التعبير عن العواطف أساسًا بالأسلوب الذي ينطق به الممثلُ الحروفَ المتحركة التي يرتبها ويصوغها المخرج له ، حتى يمكنه تلوينها بالمؤثِّرات الانفعالية المنشودة . لكن بصرف النظر عن أصوات الحركة أو السكون ، فإن اختيار المؤلف لكلماته ومفرداته مهمة درامية مرتبطة بالصوت والإيقاع ، كما هي مرتبطة بالمعنى والدلالة . ولعل أشهر الفقرات المسرحية دليل على هذا ؛ لأنها تمزج بين الإيقاع والمعنى ، بحيث يرفع كل منهما من القيمة الدرامية والفكرية والجمالية والانفعالية للآخر .

وبعض حروف السكون إذا ما حشرت في كلمات لا تناغم فيما بينها ، فإن الإيقاع يزخر بالنشاز الذي يصيب الأذن بالقلق والاضطراب . فحرف السين مثلاً إذا ما تكرر فقد يصعب على ممثلين كثيرين إلقاؤه بوضوح ، وفي الوقت نفسه يحدث نوعًا من الصفير المؤذي للأذن . وما ينطبق على حرف السين ينطبق على حرف الراء الذي يختلف نطقه طبقًا لموقعه في الكلمة ، وطبقًا لقدرة الممثل على تطويعه في الإلقاء ، بحيث لا يبدو أعلى من اللازم ، أو مدغومًا بحيث لا يصل إلى الأذن .

ومن الطبيعي أن تكون لكل لغة على حدة مشكلاتها الخاصة بها في النطق ، خاصة عندما ترتبط الأصوات فيما بينها ، ولا يقتصر الاختلاف على كل صوت على حدة . وفي اللغة العربية مثلاً ليس هناك صوت ثابت لكل حرف ، إذ إن نطقه لا يختلف طبقًا لعلاقته بالصوت الذي يسبقه والذي يليه فحسب ، بل طبقًا لموقعه من الإعراب ، سواء أكان مرفوعًا أو منصوبًا أو مجرورًا أو ساكنًا . ولعل هذه الصعوبة - بالإضافة إلى عدم تمكُّن بعض المؤلفين المسرحيين العرب من ناصية الفصحى - قد جعلتهم يُقبلون على التأليف بالعامية .

وكلما كان المؤلف المسرحي متمكنًا من لغته ؛ استطاع أن يطوعها لكل شخصية عبر المواقف المتتابعة والمتغيرة ، بحيث تبدو لغة خاصة بالشخصية ومعبرة عن كيانها و وجودها ، حتى لو كانت مسرحية مكتوبة بالشعر البعيد عن لغة الحياة اليومية الواقعية . بل إن فريق العمل المتمكّن من فن العرض المسرحي لا يُشعر الجمهور بأية فروق بين الشعر والنثر ؛ لأنهما في النهاية لغة درامية قادرة على التعبير بأكثر من إيقاع . وسواء أكانت المسرحية بالشعر أم النثر ، فإنها لا بد أن تحرص في النهاية على الخصوبة التعبيرية من خلال عناصر ثلاثة أساسية ، هي : الصورة الحسية ، والإيقاع الصوتي ، والكلمة الموحيَة .

واللغة الشعرية على وجه الخصوص تعتمد في حيويتها وإيحاءاتها على الصور التي تشكلها في عقل المتفرج الذي لا يتابع ما يدور على المنصة ببصره فحسب ، بل يتابع الصور المتدفقة على ألسنة الشخصيات ببصيرته . فالصور تملك قدرة عجيبة على توسيع آفاق المعاني البسيطة المباشرة وتعميق أبعادها ؛ لأنها تتوسل بالملامح الحسية التي تتسلل إلى المتفرج من خلال حواسه الخمس . فهو يرى ويسمع ويكاد يلمس ويتذوق ويشم ، وهذه في حد ذاتها تجربة سيكولوجية وحسية لا يمكن نسيان أثرها . فإذا كان الأسلوب التقريري المباشر يتعامل مع الأفكار المجردة التي يتوجّه بها إلى العقل ، فإن الأسلوب التصويري الفني يجسّد الانفعالات والمشاعر ، وأيضًا الأفكار ، ثم يتوجَّه بها إلى الحواس ، ثم الأحاسيس التي تنقلها بدورها إلى العقل . وعبر هذا السبيل غير المباشر تترسخ التجربة في العقل ، وتصبح جزءًا من فكر المتفرج و وجدانه ، وليست مجرد فكرة يتذكرها أو ينساها فحسب . وفي هذا المجال التصويري تصول التشبيهات والاستعارات والرموز وتجول مكونةً دنيا أكبر من حجمها الفعلي بمراحل .

أما الإيقاع في الدراما الشعرية فيلعب دورًا مشابهًا للصور سواء على مستوى الفكر أو الإحساس ، وذلك من خلال تكرار وترديد أصوات أو مقاطع أو أوزان معينة . والإيقاع موجود في النثر كما هو في الشعر ، لكنه في الشعر أكثر تكاملاً وتبلورًا و وضوحًا وفعالية في إكمال المعنى والإحساس . لكن التكرار والترديد لا يعنيان الرتابة ، بل إيجاد بناء صوتي من شأنه أن يساعد المتحدث على تكثيف مناطق معينة في الأحاسيس والمعاني ؛ ولذلك فإن المعركة بين أنصار الشعر العمودي والشعر الحر التي لم يسأم منها الأدباء والنقاد العرب حتى الآن ، ليس لها مكان في الدراما الشعرية التي ترى في الوزن والقافية والإيقاع أدوات و وسائل توظفها في خدمة التعبير الدرامي ، وليست غايات في حد ذاتها . فالشاعر المسرحي إذا ما أخضع لغته الدرامية الشعرية لمجرد أوزان وقواف تقليدية ، فسيحيل حواره الدرامي إلى مجرد قصائد عمودية تقوم الشخصيات بإلقائها تباعًا على أسماع الجمهور .

وكان شكسبير بريادته العَبْقَرية قد رفض مجرد الفصل المصطنع بين الشعر والنثر . فعلى الرغم من أن مسرحياته كلها كانت شعرية ، إلا أنه لم يجد غضاضة في الاستعانة بالنثر عندما تكون وظيفته الدرامية أكثر اتساقًا مع النص المسرحي مما لو واصل استخدام الشعر . فالشخصيات ذات الثقافة الضحلة والبيئة الاجتماعية المتواضعة تتكلم النثر أحيانًا بدلاً من افتعالها النطق بالشعر . كذلك فإن شكسبير يجد في النثر إيقاعًا لا يقل في عذوبته عن إيقاع الشعر ، وإن لم يكن في وضوحه وبروزه . ومن هنا أيضًا كان رفضه الالتزام بوزن شعري واحد طوال المسرحية كما فعل الكلاسيكيون التقليديون ؛ إذ إنه وجد في هذا رتابة لا بد أن تثير الملل والسأم ، لأنها ستجعل من الشكل الفني والصراع مجرد قصائد متتابعة ، لا تجسِّد ما يدور داخل الشخصيات تجسيدًا دراميا حقيقيا سواء على

مستوى المعنى أو الإحساس .

والإيقاع يملك إمكانات تعبيرية غير محدودة تكاد تصل إلى مستوى الموسيقى الخالصة . فدرجاته تتراوح بين الخشونة والنعومة ، الشدة والطراوة ، العنف والرقة ، الصخب والهدوء ، التعثر والانسياب ، الجفاف والمرونة ؛ مما يمنح المؤلف والممثل قدرات تعبيرية تحتوي كل المعاني والأحاسيس التي يريد النص والعرض توصيلها من خلال الكلمات والمفردات الموحية . لكن المشكلة التي يقابلها الشاعر المسرحي تتمثل في الفجوة بين اللغة الدرامية الشعرية واللغة التي يستخدمها الناس في حياتهم اليومية؛ مما قد يجعلها مفتعلة ومصطنعة إلى حد كبير . وهذا يفرض على المؤلف تطويع الشعر بقدر الإمكان لحتميات الدراما حتى يبدو طبيعيا في سياق النص أو العرض ، وإن لم يكن مشابهًا للغة الحياة اليومية . وأحيانًا يلجأ الشاعر المسرحي إلى توظيف لغة الحياة اليومية في مسرحيته ؛ لأن الشعر الدرامي ليس بالضرورة كلاسيكيا أو متقعرًا أو مغرمًا باستخدام الألفاظ الرنانة والقديمة .

أما اللغة النثرية فلم تنتشر على نطاق واسع إلا في المسرحيات الحديثة . وقبل هذا الانتشار الذي لا يزيد على قرنين من الزمان كان كتاب المسرح يميلون عادة لاستخدام المحسنات البديعية واللفظية والصور والرموز التي تنأى بلغة الدراما عن لغة الحياة . وحتى الذين كتبوا بالنثر منهم أغرموا بالصور الزاخرة بالحيوية والألوان المتعددة والإيقاعات التي تجبر الأذن على التقاطها ، بحيث كانت اللغة شعرية جوهرًا ، وإن لم تكن شعرية شكلاً ، لدرجة أن كثيرًا من المشاهدين الذين لم يقرأوا النص لم يستطيعوا التأكد من نوعية اللغة التي كتبت بها المسرحية ، سواء أكانت نثرًا أم شعرًا ، خاصة وأن النثر على ألسنة كبار الممثلين له إيقاعه الجميل وجرسه الذي لا تخطئه الأذن .

أما اللغة النثرية التي استخدمت في المسرحيات الحديثة فهي تحاكي لغة الحياة اليومية إلى حدٍّ كبير . ولم تعد تستخدم التشبيهات والاستعارات والرموز والصور البلاغية والإيقاعات التي تفرض نفسها على الأذن . فهي تفضل استخدام التعبيرات الدارجة الشائعة ، والاستفادة من الحرية اللفظية التي تتمتع بها لغة الحياة اليومية ، بل إنها تصوغ في بعض الأحيان من التعبيرات ما يستخدم بعد ذلك في الحياة اليومية . وأحيانًا أخرى يبدو النثر متحفظًا في انطلاقاته التعبيرية مما يدفع بالمتفرج إلى تلمّس ما لم يقل ، وبالتالي يعيد إنتاج المعنى أو الدلالة مما يجعله مشاركًا مشاركة إيجابية في استيعاب العرض المسرحي . فهو يتخيل أحاسيس الشخصية في موقف من المواقف ثم يستشعرها هو نفسه . ولعل مسرحيات تشيكوف نموذج واضح لهذا التوجه الدرامي ، إذ إن لغتها نثرية ، بسيطة ، سلِسة ، وهادئة ، ومعبرة عن ضياع الشخصيات والملل الذي يكاد يقتلها . لكن إذا تركنا ظاهرها السطحي وتوغلنا في أعماقها فسنراها تفور وتمور بصراعات مكتومة ومكبوتة نستشعر لهيبها أو نلمح عتمتها لكننا لا نسمع صوتها .

واللغة النثرية التي تستمد مادتها من لغة الحياة اليومية تملك من الآفاق والدرجات والمستويات التعبيرية ما لا يمكن حصره . فهي تتغير وتتشكل وتتلون طبقًا للمستوى البيئي والثقافي والاجتماعي والعمري للشخصية ، وطبقًا للموقف الدرامي الذي تمر به ، ومضمون الحديث الذي تعبر أو لا تعبر به عن نفسها ، والأسلوب العام الذي كتبت به المسرحية . ولعل أهم ثلاثة مستويات من اللغة النثرية في الدراما تتمثل في المستوى الرسمي أو الكلاسيكي الذي يستخدم الفصحى ، والمستوى الدارج ، ثم المستوى الشعبي .

والمستوى الرسمي في لغة النثر يراعي دائمًا قواعد النحو والصرف والبلاغة ،

وأحيانًا يطلق عليه مصطلح النثر الأدبي ؛ لأنه يشبه إلى حد كبير اللغة التي يكتب بها الناس في الوقت الذي يبتعد فيه عن تلك التي يتحدثون بها . وخطورة هذا المستوى في مجال الدراما تتمثل في أنه إذا لم يتم توظيفها وتشكيلها وصياغتها طبقًا للحتميات الدرامية ، فإنها تبدو زائفة ، ومتقعِّرة ، ومفتعلة ، ومتحجرة . ومع ذلك هناك مواقف درامية عديدة تبدو فيها لغة الفصحى أكثر قدرة على التأثير في أكبر قطاع ممكن من الجمهور ، خاصة إذا كان هذا الجمهور يتحدث لهجات محلية قد تكون بمثابة حواجز معوقة لفهم المعاني واستيعاب الدلالات . وهذا ما ينطبق على المسرح العربي بصفة خاصة ، فالمسرحيات التي كتبت بالفصحى استطاعت أن تفرض وجودها بين أرجاء العالم العربي ، أما التي كتبت بلهجة محلية محددة فظلت حبيسة البقعة التي تتكلمها . فالفصحى الرسمية أكثر سهولة وسلاسة من اللهجة المحلية عندما تُسمع . وبعض اللهجات المحلية تكاد تحتاج إلى ترجمة ، وكأنها لغة مختلفة تمامًا . كذلك فإنّ الجمل ذات المعنى المتكامل والمتبلور التي تحرص عليها الفصحى ، والتراكيب ذات الضبط النحوي المقنن ، تساعد المستمع على التقاط المعنى دون لُبس أو تشويش .

وفي المسرحيات التي تشكل فيها الفكرة العمود الفِقري لأحداثها ، يفضل التعبير عن التنويعات الفكرية الأساسية بالفصحى الرسمية ، وقد يوظف الحوار مستويات أخرى من اللغة الدارجة في نفس المسرحية لمواقف أخرى قد تكون لنفس الشخصيات التي كانت تستخدم الفصحى في التعبير عن الأفكار الأساسية ؛ ذلك أن المؤلف المسرحي حر في التنقل بين مستويات التعبير المختلفة طبقًا للحتميات الدرامية . لكن العبرة في النهاية تتمثل في التناسب بين مستوى الحوار ومستوى الشخصية ، ولذلك تناسب الفصحى الرسمية الشخصيات ذات الثقافة العميقة أو المناصب الرفيعة أو الراقية بشكل أو بآخر . ويمكن للمؤلف أن يعبر عن

الحواجز الفكرية والثقافية بين الشخصيات من خلال الفروق في المستويات اللُّغَوية فيما بينها . فاللغة بكل مستوياتها في النهاية عبارة عن مادة درامية خام ، يستطيع المؤلف المتمكن من أسرار حرفته أن يصوغها لتتحول إلى طاقة تعبيرية فعالة ، شأنها في ذلك شأن الحبكة والشخصيات والمضمون الفكري .

والحوار بصفته من أهم أدوات التعبير اللُّغوي لا تتنوع وظائفه واستخداماته من مؤلف لآخر فحسب ، بل من مسرحية لأخرى لنفس المؤلف . وليست هناك وظائف أو قواعد ثابتة للحوار بحيث يمكن مثلاً أن يقال إن الحوار القصير السريع أفضل من الحوار ذي الفقرات الطويلة والإيقاع البطيء ، أو الجمل المتبلورة ذات المعاني والدلالات المتكاملة أفضل من الجمل المبتورة أو المشوشة ، ذلك أن الفقرات الطويلة أو الإيقاع البطيء أو الجمل المبتورة أو المشوشة يمكن أن تكون أكثر قدرة على التعبير الدرامي في موقف معيَّن من اللغة الناصعة المتبلورة . فالحوار الدرامي المتقن يوحي ويقول بإيقاعه ما لا تستطيع مفرداته أن تقوله وتصرح به .

وتعد المناجاة من أقدم أدوات اللغة الدرامية سواء في تعريف الجمهور بما يدور داخل الشخصية المتحدثة إليه بمفردها على المنصة ، أو تعريفه بحقيقة الدوافع الكامنة وراء الشخصيات الأخرى والسر في نقاط التحول التي تمر بها المواقف والأحداث . والمناجاة يمكن أن تؤدَّى أيضًا في حضور الشخصيات الأخرى ، بشرط ألا تكون موجَّهة إليها ولا مسموعة منها ؛ ذلك أن الهدف الأساسيَّ من المناجاة أن تبدو الشخصية وكأنها تفكر بصوت عال . وفي المسرحيات القديمة والمبكرة كانت تمد الجمهور بمعلومات مباشرة بحيث تملأ الثغرات والفجوات التي قد تطرأ على السياق الدرامي للمسرحية ، أي أنه يتحتم عليها أن تساهم في دفع عجلة الأحداث وتطوير الشخصيات . لكن كتاب المسرحيات الواقعية في

الأجيال التي أعقبت إبسن لم يتحمسوا لاستخدام المناجاة على أساس أنها حيلة درامية مجافية للواقع وتبدو مفتعلة إلى حد كبير ، فليس هناك إنسان يتحدث بهذه الطريقة ، ومع ذلك عجزوا عن إيجاد بديل درامي يمتلك قدرة المناجاة الذاتية على التعبير عن الأفكار والمشاعر بهذا التدفُّق والسلاسة . فالعبرة النهائية في اللغة الدرامية بصفة عامة هي أن تكون لكل مفردة واردة فيها وظيفة حيوية لا بد أن تتأثر سلبيا إذا تم تغييرها أو حذفها .

من هنا تبدو العَلاقة العضوية بين الحبكة والشخصيات واللغة ، بحيث يستحيل الفصل فيما بينها من خلال المضمون الفكري الذي يسري في المسرحية سريان الدماء في عروق الجسم الحي . ولا يمكن الفصل بين المضمون الفكري والشكل الفني للمسرحية ، ومع ذلك فإنَّ العَلاقة بينهما تختلف اختلاف بصمات الأصابع ، ليس فقط بين مؤلف وآخر ، بل بين مسرحية وأخرى لنفس المؤلف . وإذا كانت المضامين أو المواضيع أو الأفكار التي عالجها المسرح منذ فجر تاريخه حتى الآن تكاد تكون مألوفة لرواد المسرح ، إلا أن توظيفها في المسرح عبر العصور جعلها تبدو جديدة تمامًا في كل مسرحية جديدة من خلال تفاعلها مع الشكل الفني . بل إنّ الأساطير والأحداث والمواقف والشخصيات التاريخية عندما يتناولها أكثر من مؤلف فإنها تبدو مختلفة تمامًا باختلاف المسرحيات التي اتخذت مضمونها منها .

ففي ثلاثية « الأوريستية » التي كتبها أيسخوليس يدور المضمون حول طبيعة العدالة والقدر والبشر . فمثلاً بالنسبة للعدالة : نجد المؤلف يجسد مفهومها من خلال سلسلة متتابعة من الأحداث التي تقول بلغة الدراما إن العدالة هي مسئولية جماعية وليست مسئولية فردية ، ولذلك فالحكم بالعقاب لا يمكن أن ينحصر في شخص واحد مخطئ ، بل يمتد ليشمل شبكة معقدة من الأسباب والنتائج الَّتي

تورط فيها أشخاص آخرون بطريقة أو بأخرى . لكن عندما تناول سارتر في القرن العشرين نفس الأسطورة في مسرحية « الذباب » بنفس الأحداث والشخصيات ، فإنه قدم للعدالة مفهومًا مختلفًا تمامًا عن أيسخوليس . فهو لا يملك نفس اليقين المحدد ، بل يرى في العدالة زوايا ومستويات نسبية لأنها مجرَّد تصورات صادرة عن العقل الفردي للإنسان ، وليس لها وجود فعلى إلا في هذا العقل . وطبقًا لهذا المفهوم ، فإنّ المسئولية الفعلية للإنسان لا تتواجد إلا في مواجهة ضميره الذي يقوم بدور المرشد الذي يمكن الاعتماد عليه بطريقة أفضل من الاعتماد على قيم المجتمع التي تنهض في أحيانٍ كثيرة على عادات وأعراف لا بد أن تتغير مهما طال بها الزمن .

ويقدم يوجين أونيل معالجة ثالثة مختلفة لنفس الأحداث والشخصيات في مسرحية « الحداد يليق بإلكترا » . فهو لا يحاول التصدي لقضايا العدالة والحق ، بل يبدو الإنسان في مسرحيته ضحية لنوازع العقل الباطن التي تحركه دون أن يملك لها دفعًا أو تحكمًا فيها . فقد انتقل القدر من الخارج حيث الآلهة والقوى الميتافيزيقية أو الضغوط الاجتماعية إلى داخل الإنسان حيث أعماقه المعتمة التي لا يدري عنها شيئًا برغم أنها قد تورده حتفه .

وفي الدراما الجادة التي تحمل هموم البشر يحرص المؤلف على بلورة قضايا قيمية وأخلاقية بشرط ألا يلجأ إلى الوعظ أو الإرشاد أو النبرة العالية ، لأنه يملك أدوات فنية ممتعة وأساليب درامية مثيرة للفكر والوجدان تعيد صياغة منظور المتفرج إلى الحياة وتعمق رؤيته وتنير بصيرته . أمّا الواعظ فلا يملك سوى النغمة الواحدة والمنطق المتسق والثقافة الواعية والصوت المعبر ، وغير ذلك من الأساليب التي تعد جزءًا يسيرًا من القنوات العديدة التي يشقها مضمون المسرحية كي يستحوذ على المتفرج .

ولا شك أن المنظومة الفكرية المتسقة سمةٌ أساسية من سمات المؤلف المسرحي الناضج الذي استطاع أن يكوّنها ويبلورها من خلال ثقافته الشاملة والعميقة وتمكنه من أدوات فنه وأسراره ، يتساوى في ذلك كاتب التراجيديا أو كاتب الكوميديا . وهذه الثقافة والخبرة الفنية لا تصدران فقط عن الكتب والدراسات النظرية المستفيضة ، بل عن المعايشة الحميمة للحياة أيضًا . فشكسبير كان قارئًا عظيمًا لكتاب الحياة وعاشقًا لها ، برغم أن سيرته لا تبوح لنا بهذا السر ، ولكن مسرحياته - حتى التاريخية منها أو المغرقة في الخيال - تدل على استيعابه الفكري والوجداني لكل جوانب الحياة التي ضجت بها مسرحياته .

ولعل ضرورة تصوير السلوك الإنساني تحت ضغوط الحياة بالتوازي مع القيمة الأخلاقية والإنسانية كما يجب أن تكون ، ومدى اقتراب السلوك الواقعي أو ابتعاده من هذه القيمة دون وعظ أو إرشاد ، ومن خلال التفاعلات الدرامية التي تبلور تفاعلات الحياة وصراعاتها - هذه الضرورة تفسِّر لنا قلة عدد المسرحيات العظيمة التي تشكل علامات مميزة على الطريق الذي شقه المسرح منذ خمسة وعشرين قرنًا من الزمان . فإذا كان فهم الحياة نفسها ليس بالأمر السهل ، بل إنه يصل في أحيان كثيرة إلى حد الندرة ، فإن مهمة فهم الحياة ثم إعادة صياغتها وتشكيلها من جديد - بحيوية فائقة ومتدفقة كعناصر الطبيعة طبقًا لهذا الفهم - لا بد أن يُعَدّ من مخايل العبقرية المسرحية . فهناك مسرحيات ذات بناء درامي متسق ومتقن ، ولغة درامية متألقة وبراقة ، لكنها لا تحمل لمحة من هذه العبقرية لعدم قدرة كاتبها على التوغل بين أحراش الحياة واستيعاب كل أبعادها ، ثم تفسيرها وبلورتها في مسرحيته المتقنة ذات اللغة الدرامية العالية ؛ ذلك أن بريق الصنعة لا يغني عن عمق الرؤية الراصدة للحياة في مظهرها أو جوهرها على حدٍّ سواء . وهو ما ينطبق على مسرحيات جون وبستر - معاصر شكسبير - الذي

كان أستاذًا متمكنًا من أسرار صنعته المسرحية ، لكنه لم يكن يمتلك الرؤية أو البصيرة أو الفلسفة التي تنير بصيرة جمهوره ، وتفسِّر له ظواهر الحياة ؛ كانت شخصياته مثيرة للاهتمام ، وحبكاته متقنة ، ولغته صاخبة بالحيوية ، لكن شخصياته كانت تعاني وتموت دون مبرر أو سبب يقنع الجمهور بحتمية هذه المعاناة أو هذا الموت ؛ ولذلك كانت الحياة التي صورها في مسرحياته بلا هدف ولا مَعْنًى ولا دلالة ، فهي صاخبة بنشاط كأنه الحمَّى التي لا تعرف سوى الارتعاش وتصبب العرق ، دون أمل في الإبلال والعودة إلى قنوات الحياة الطبيعية .

ويتضاءل الدور الحيوي الذي يقوم به المضمون الفكري في الأنماط المسرحية التي تهدف أساسًا إلى التسلية العابرة ، كما نجد في مسرحيات الفارْص ، أو إلى الإثارة الفجَّة ، كما نجد في مسرحيات الميلودراما . فهي لا تقيم وزنًا كبيرًا للفكر الذي يحتاج من المتفرج جهدًا لاستيعابه وهضمه ؛ لأنها تفضل شق الطريق الأسهل بإثارة الضحكات من خلال حركات الجسم الشاذة أو إحداث الأصوات النشاز ، أو غير ذلك من حيل المهرجين النمطية ، أو بالضرب على أوتار الرعب والإثارة والشجن عند المتفرج ، الذي لا يحتاج في كلتا الحالتين إلى تفكير وتأمل ؛ ولذلك كان جمهور الفارص والميلودراما في العالم أضعاف جمهور الكوميديا اللماحة والتراجيديا الرفيعة .

ويستطيع المؤلف أن يعبِّر عن فكره من خلال الحبكة والشخصيات واللغة التي يستخدمها . فإذا كانت الحبكة المتقنة تعتمد على التتابع الحتمي للأسباب والنتائج ، فإنه تتابع ليس آليا ، بل ممزوجًا بالمنظور الفكري للمؤلف بشرط ألا يطغى أحدهما على الآخر ، بل يتفاعلان بحيث يستحيل الفصلُ بينهما . فليس من حق المؤلف أن يلوي عنق التتابع المنطقي للأحداث ؛ لأنه تذكر في نقطة تحول

معينة أن يوجهها وجهة تتفق مع توجهه الفكري ، وليس من حقه أيضًا أن يترك سياق الأحداث يدور آليا دون تدخل درامي واعٍ منه ، لأن منطقية التتابع تستدعي فكرًا كامنًا فيها . صحيح أنه لا يعلن عن نفسه مباشرة ، لكنه يظل الطاقة المحركة للأحداث الدرامية ، فلا نستطيع أن نجد حدودًا فاصلة بين المضمون الفكري والشكل الفني .

وتعد الشخصيات القناة الثانية التي يعبر المؤلف من خلالها عن مضمونه الفكري : فهو يتصور الشخصيات ويرسمها من خبراته وملاحظاته وأفكاره عن البشر الذين يعرفهم أو يتعامل معهم أو يسمع عنهم ، وكيف يستجيبون للضغوط الواقعة عليهم سواء بالسلب أو الإيجاب . . . إلخ . وكتاب المسرح – مثلهم في ذلك مثل البشر جميعًا – يختلفون إلى حد كبير في خبراتهم وملاحظاتهم عن الشخصية الإنسانية ، وكذلك في درجة تأثرهم بالفكر السائد في عصرهم . ومن الطبيعي أن يصور كل منهم شخصياته من خلال منظوره الفكري الخاص به ، سواء على مستوى التفكير أو السلوك .

وتنوع هذا المنظور ، بل واختلافه إلى درجة التناقض بين كتاب المسرح أدى بالضرورة إلى نفس التنوع والاختلاف والتناقض بين الشخصيات . فمثلاً في مسرحيات موليير يبدو الإنسان على ما هو عليه بصرف النظر عن فكرة الآخرين عنه . بل إنه لا يتغير ، ولا شيء يستطيع أن يحسِّن أو يطور طبيعته التي فُطر عليها ، بل إنه يكرر أخطاءه دون أن يعي أنه ارتكبها من قبل . فإذا انتقلنا إلى القرن العشرين نجد أن تصور بيرانديللو للشخصية الإنسانية يتمثل في أن وجودها يكمن أساسًا في فكرة الآخرين عنها . فليست هناك حقيقة ثابتة مقبولة من الجميع ؛ لأن الإنسان يتغير شكلاً وموضوعًا بتغير الناظرين إليه ، فإذا رأوه بطلاً

أو مجنونًا أو على أية صفة أخرى فإنهم سيتعاملون معه على هذا الأساس ، مهما حاول إنكار بطولته أو جنونه . . . إلخ .

وإذا عدنا إلى الوراء حتى عصر سوفوكليس فسنجد أنه يعتقد أن شخصية الإنسان تتكون وتتشكل طبقًا لإرادته الذاتية المستقلة عن آراء الآخرين ، وهي الإرادة التي تسلحه بالاعتدال الذي يجنبه شطحات التطرف ، ويمنحه القدرة على التحكم في نوازعه وطفراته وانفعالاته . ويؤمن سوفوكليس بقدرة الإنسان على تحقيق الحكمة بشرط أن يمتلك قوة التحمل والمرور بالآلام والمعاناة إلى أن يتألق معدنه الحقيقي في النهاية . أما شكسبير فيرى أن طبيعة الإنسان تتشكل طبقًا لطريقة تربيته منذ لحظة ميلاده . وكُلّما كانت تربيته صالحة وناضجة ، زادت قدراته على النضج والتعقل والحكمة . ويؤمن أيضًا بقدرة الإنسان على التحول المصيري في وقت المحنة ، وعلى الاختيار بين الحق والباطل ، فإذا اختار الحقَّ فإنه يطور شخصيته إلى الأفضل دائمًا ، أما إذا سار في طريق الباطل ففيه تدهوره وانهياره ونهايته .

لكن بصرف النظر عن الاختلافات المتباينة بين مؤلفي المسرح في رسم الشخصيات ، فإن هناك معايير نقدية ودرامية لا يمكن تجاهلها ، وتتمثل في أن تنطق الشخصية بما يناسب بيئتها وعمرها وثقافتها ومركزها الوظيفي والاجتماعي . . . إلخ ، ذلك أن الشخصية التي تتحول إلى متحدث رسميٍّ باسم المؤلف تفقد مصداقيتها الدرامية في نظر المشاهد ، خاصة إذا كان على علم بالتوجه الفكري للمؤلف . من حق المؤلف أن يعبر عن توجهه الفكري في أعماله المسرحية بشرط أن يوظف أدواته الدرامية لتحويل أفكاره المجردة المباشرة إلى عروق وشرايين وأعصاب وأنسجة حية تكون الجسم العضوي للمسرحية . فمن المعروف أن وجهة نظر الكاتب لا تعبر عنها شخصية معينة أو تبرز فجأة في موقف

معيَّن دون مبرر درامي ، بل إن العمل المسرحي ككل يمثِّل وجهة نظر الكاتب إلى الحياة والمجتمع والواقع ، وبنفس المقياس نستطيع القول بأن العرض المسرحي ككل هو وجهة نظر الفريق القائم على إنتاجه وإخراجه إلى حيز الوجود أمام الجمهور .

أما القناة الثالثة لتوصيل فكر الكاتب إلى الجمهور فتتمثل في نوعية اللغة الدرامية التي يستخدمها : فعلى الرغم من أن الفعل يعد جوهر الفن الدرامي ، فإن التعبير اللفظي المتدفق بالحيوية والمعنى والإيحاء هو في حقيقته فعل فكري يتفاعل مع الفعل المادي ويمنحه قوة دفع تنطلق به إلى آفاق متجددة . فعندما يقف الفعل المادي عاجزاً عن التعبير عن مضمون فكري معقد ومتشابك وعميق الأبعاد ومتعدِّد الجوانب ، فإن اللغة سرعان ما تأخذ بيده وتمنحه أبعادًا تعبيرية جديدة . وفي معظم الأعمال المسرحية الرائدة يتجسد المضمون الفكري في ثنايا الحبكة وسلوك الشخصيات ، ثم يتبلور بعد ذلك في طاقات التعبير اللُّغوي .

وغالبًا ما يكثِّف المؤلف المسرحي في خاتمة مسرحيته - سواء على لسان الراوي أو الشخصيات أو الكورس - المغزى الفكري من الأحداث والشخصيات التي تواترت أمام أعين المتفرجين . ففي نهاية مسرحية « أنتيغوني » لسوفوكليس تأتي الجملة الأخيرة لتعبر عن فلسفة المؤلف التي جسدتها الأحداث والشخصيات التي لم تحصل على الحكمة إلا بعد أن اجتازت الآلام التي صهرت معدنها . يقول سوفوكليس : « إن غرور البشر المتكبرين لا بد أن يعاقب بعذاب عظيم ، وهكذا لا يحصل الإنسان على الحكمة إلا في سن الشيخوخة بعد أن يجتاز بحر الألم . »

وعندما تتسلح اللغة الدرامية بإمكانات الشعر من إيقاع وصور ورموز واستعارات وإيحاءات ، فإنّ قدرتها على التعبير تتضاعف حتى لو لم تكن

شعرًا . فاللغة التقريرية لا تثير خيال المتفرج وبالتالي تظل مشاعره محايدة أو متحفظة تجاه ما يُعرض على المنصة ، أما عندما تتفاعل الإيقاعات مع الألوان والأضواء والظلال والصور والرموز ، فإنّ المسرح يتحول إلى عالم خلاب ، يجد المتفرج متعة فائقة في الاستسلام له تمامًا . ذلك أنها متعةٌ تنبع من كل عناصر النص المسرحي : الحبكة المتقنة ، والشخصيات المتدفقة بحياة زاخرة بالمعاني والدلالات ، واللغة الدرامية التي تحيل الكلمات العادية المستخدمة في الحياة اليومية إلى نبضات وعروق تتدفق فيها الدماء الساخنة . وهذه العناصر تندمج وتتحد مع عناصر العرض المسرحي : الإخراج ، والتمثيل ، والتصميم ، والموسيقى ، والرقص ، والجمهور ، بحيث تتحول في النهاية إلى سيمفونية يعزفها أوركسترا بقيادة مايسترو قدير هو المخرج . فإذا كان النص المسرحي هو المدوَّنة الموسيقية ، فإن العرض المسرحي هو أسلوب عزفه أمام الجمهور . وهو عزف لا يقتصر فقط على السمع ، بل عزف بصري مرئي أيضًا . ومن هنا كانت صعوبة المهمة المعقدة الملقاة على عاتق المخرج بصفته القائد الواعي بكل تفاصيل عملية العرض المسرحي ، في حين ينكب كل عضو من أعضاء فريق العرض على العنصر الذي تخصص فيه ؛ ولذلك آثرنا أن يكون الفصل التالي عن فن الإخراج المسرحي .

الفصل الثاني
الإخراج

إن الهدف الاستراتيجي من كل عرض مسرحي هو تحويل النص المسرحي إلى منظومة متناغمة من المؤثرات المرئية والصوتية التي تحتوي المشاهد وتثير تأملاته وانفعالاته ، بحيث يمر بعمليات ممتعة من التطهير والتنوير التي لا تمنحها له الحياة اليومية بكل تعقيداتها واضطراباتها . والحياة الدرامية لا تدب في عروق النص المسرحي وأوصاله إلا عندما يتجسد على منصة المسرح من خلال التمثيل والتصميم والموسيقى والرقص ، وأمام الجمهور الذي يتفاعل معه داخل مبنى أو مساحة خصصت لمثل هذا العرض .

لكن الدور الحيوي والرائد للمخرج لم يتبلور إلا في أواخر القرن التاسع عشر حينما بدأ العاملون في الحقل المسرحي يدركون ضرورة الاعتماد على شخص يستطيع أن يمسك بيديه خيوط العرض المسرحي ، وبالتالي يمكنه منح هذا العرض عناصر التناغم والتناسب والوحدة ، ومساعدة كل فنان مشترك فيه على إخراج أفضل ما عنده من إبداعات وإضافات ، ولم يقتصر الأمر على الاعتراف بهذه الحقيقة الجوهرية ، بل امتد ليشمل نظريات وضعها كبار المخرجين لتقنينها من خلال الدراسات المستفيضة والممارسات المتجددة والتجارب الطليعية . من هؤلاء المخرجين المنظرين ، على سبيل المثال ، جوردون كريغ ، وجاك كوبو ،

وقسطنطين ستانسلافسكي ، وبرتولد بريشت ، وماكس رينهارت ، وأنطونين آرتو ، وهارلي جرانفيل - باركر ، وأندريه أنطوان ، وفسفولد مايرهولد ، وغيرهم من كبار المخرجين الذين اشتركوا جميعًا في التأكيد على ضرورة وجود القائد الذي يتبعه فريق العرض المسرحي لبلوغ الأهداف الفكرية والفنية المنشودة . وأصبح فن الإخراج منذ ذلك الحين من أهم علوم المسرح بالإضافة إلى كونه موهبة و وَعْي ثقافي عميق واستيعاب لكل معطيات العصر ؛ لأنه ليس مجرد دراسة لتقنيات المسرح .

وتتمثل المهمة الأولى الملقاة على عاتق المخرج في وضع التصور أو الخطة التي ، سيقوم فريق العرض المسرحي بتنفيذها ، كل في تخصصه ، والتي تهدف إلى استغلال كل الطاقات المتاحة ، وتجنب أي احتمال للتعارض أو التصادم فيما بينها ، حتى يصل العرض المسرحي إلى الجمهور في أحسن صورة ممكنة . ولكي يقوم المخرج بهذه المهمة لا بد أن يسلك طرقًا عديدة من وجهات نظر متعدِّدة . فعليه أن يقوم بتفسير النص والتخطيط لكل العناصر الصوتية والمرئية التي ستشكل العرض في النهاية . فهو يلعب دور الناقد والمشاهد ، ويقيم كل خطوة من خطوات الإعداد ، ويسعى جاهدًا مع مساعديه وزملائه من الممثلين ، والمُصَمِّمين ، والفنيين ، وربما مع المؤلف نفسه ، لبلوغ أعلى درجات الإتقان ، سواء بالنسبة للعرض ككل أو بالنسبة لكل عنصر من عناصره على حدة .

ولا تقتصر وظيفة المخرج على الأمور الفنية المتعلقة بالعرض المسرحي فحسب ، بل تشمل أيضًا شئونه الإدارية و واجبات القيادة الملقاة على عاتقه . وقد أصبح الآن مسئولاً عن كل عنصر من عناصر الإنتاج المسرحي باستثناء الإدارة المالية ، وأحيانًا يصبح مسئولاً عنها أيضًا . ولذلك فإن الإنتاج والإخراج في مجال

المسرح هما وجهان لعملة واحدة هي العرض المسرحي ، أما في مجال السينما فيقتصر الإنتاج على الشئون الإدارية والمالية ، في حين لا يتجاوز الإخراج الحدود الفنية والتكنولوجية للفيلم .

وعادة يكون المخرج هو الذي يختار النص المسرحي الذي يخرجه على المنصة ، والممثلين الذين سيقومون بأداء الأدوار ، ويحدد أبعاد التصور البصري للعرض ، ويفسر لكل ممثل حدود دوره على حدة ، ثم يجري تجارب التدريب للممثلين متجمعين معًا ، بعد أن ينتهي كُلٌّ منهم من دراسة دوره والتدريب عليه بمفرده ، وبعد ذلك يشرع في تحديد نوعية السرعة أو البطء في الحركة والإلقاء والموسيقى ، والارتفاع أو الانخفاض في الصوتيات ، والإيقاع ، والاتزان ، والتطوّر ، والتصاعد ، حتى يصبح العرض في النهاية كلا متكاملاً ، سواء على مستوى المعنى المراد توصيله أو الإحساس المراد إثارته . أي أن المخرج مسئولٌ عن العملية المسرحية منذ أن يتسلم النص إلى آخر ليلة للعرض ، فربما برزت في أثناء العرض ملاحظات لا بد من الأخذ بها ، سواء النسبة للنص أو العرض .

ولا يجد المخرج في النص المسرحي سوى كلمات وبعض التوجيهات القليلة ، بل والنادرة في مجال الحركة ، والتلميحات السريعة والعابرة ، بل والغامضة عن الدوافع المحرِّكة للشخصيات . أما فيما عدا هذا فليس لديه دليل أو مرشد سوى قدرته على التفسير التخيلي للحوار ، إذ يتحتم عليه أن يغوص بين ثنايا النص المسرحي بحثًا عن الدلالات الخافية ، والمفاتيح المناسبة للإيقاع ، والاتزان ، والتطور ، والتصاعد سواء على مستوى الصورة أو مستوى الصوت ، أي الأسلوب أو المنهج الذي سيخرج به النص إلى حيز الوجود . فهذا هو المجال الذي يمكن للمخرج أن يصول ويجول فيه بحيث تتحد رؤيته الإخراجية برؤية المؤلف

فتزداد ثراءً وخصوبة وعمقًا .

والمخرج قائد بمعنى الكلمة ؛ لأنه المسئول عن كل عمليات الإنتاج والإخراج ، وعن الروح المعنوية والنظام المتبع وحل المشكلات الفنية والإدارية التي تطرأ أولاً بأول . قد يشاركه هذه المهمة زملاء آخرون مثل المنتج والمؤلف أو النجم الأول للفرقة ، لكن المسئولية النهائية هي مسئوليته ، خاصة وأن الروح المعنوية تلعب دورًا حيويا خطيرًا سواء في إنجاح العرض أو إسقاطه . فحتى الممثلون المحترفون من ذوي الأقدام الراسخة في المهنة لا يستطيعون أداء أدوارهم على أفضل وجه إذا لم يتحمسوا ويقتنعوا بالطاقات الفكرية والإبداعية للمسرحية وأنها قادرة على إخراج أفضل ما عندهم . فالعملية المسرحية ليست عملية مهنية آلية بأية حال من الأحوال ، بل في حاجة دائمة إلى إشعال جذوتها . وبدون المخرج يتشتت التجمع المسرحي ويفقد قوة الدفع الكامنة في العملية المسرحية كلها .

و وظيفة المخرج تبدأ قبل لقاءات التدريب (البروفات) . فلا بد أن يشعر الممثلون بمدى حماسه للنص واقتناعه الحقيقيّ به وثقته بنجاحه كعرض أمام الجمهور ، وأن يشعروا أيضًا بأنّ النص في نطاق قدراتهم الأدائية والتعبيرية ، وقادر في الوقت نفسه على منحهم فرصة التألق . وفي مقابل هذا لا بد أن يبذلوا أقصى ما في وسعهم لإنجاح العرض . فالمسألة لا تتمثل في مجرد فهم الشخصيات وإدراك أبعادها ، بل في معايشة هذه الشخصيات والتفاعل معها حتى تنتقل هذه المِصْداقية الدرامية إلى الجمهور ، خاصة إذا كانت هذه الشخصيات تعيش في عصر مضى وتستخدم مفردات أو دلالات لم تعد مستخدمة ، وفي الوقت نفسه لا بد أن تدبّ الحياة في هذه الشخصيات في مواجهة المتفرجين المعاصرين .

ويحرص المخرج دائمًا على إقناع كل ممثل بأهمية دوره ، وقيمته بالنسبة لتاريخه الفني ، وأسلوب أدائه اللافت له ، وبخاصة الممثلون ذوو الأدوار الصغيرة أو القصيرة . فلا بد أن يمارس المخرج قدرته على الإقناع في حضور فريق الممثلين كلهم وليس مع كل ممثل على انفراد ، فهو يشرح لهم أهمية كل دور وأبعاده و وظيفته في العرض ككل بصرف النظر عن طوله أو قصره . وهناك قول مأثور يردده المخرجون دائمًا ويؤكد على أنه « ليس هناك أدوار صغيرة أبدًا ، بل هناك ممثلون صغار » . ذلك أن الكيف هو المعيار الحقيقي لمصداقية الدور وليس الكم الذي يمكن أن يأتي بالوبال على مؤديه ، إذا لم يكن مقنعًا ومتقنًا في أبعاده الدرامية . فمهما بلغ العازف من المهارة الحرفية فسيبدو مثيرًا للرثاء إذا كان مصرًّا على عزف مدونة موسيقية فاشلة وقبيحة . ورب دور قصير كان نقطة تحول في حياة صاحبه بعد أن كان نقطة تحول في سياق أحداث المسرحية . وليس هنا سوى المخرج الذي يمكنه وحده تفسير أبعاد الدور الصغير للممثل ويقنعه بقدرته على النفاذ إلى قلب الجمهور وعقله . فقد يكون الظهور على المنصة لدقائق معدودات أفضل وأكثر تأثيرًا من التواجد عليها لساعات مملة .

ويجب على المخرج أن يكون حريصًا على روح الأسرة خاصة في جلسات التدريب ، فإن من شأن هذه الروح ترسيخ العَلاقات بين أعضاء الفريق وفي مقدمتها إحساسهم بالانتماء إلى العمل المسرحي الذي جمعهم معًا ، كما يجب عليه أن يتراوح في سلوكه تجاههم بين المدح والتشجيع وبين النقد واللوم طبقًا لكل حالة أو موقف على حدة ، بحيث لا يتحول المدح إلى تدليل أو اللوم إلى توبيخ ، مما يحتم على المخرج أن يكون يقظًا و واعيًا ومستوعبًا لأمْزِجَة الممثلين وشطحاتهم وقدراتهم وطموحاتهم وإحباطاتهم وآمالهم . . . إلخ ، حتى

يتجنب سوء التفاهم بقدر الإمكان . فهو لا يتعامل مع آلات وإنما مع بشر ومن نوع شديد الخصوصية أيضًا . وعليه أن يضع كل هذه الاعتبارات في حسابه خاصة في تقييمه التحليلي والنقدي عند نهاية كل جلسة تدريب . فالنقد واللوم لا يجب أن يصلا لدرجة تثبيط الهمة ، وربما أجل نقده لمرحلة تالية في التدريب يكون فيها الممثل قد ازداد تمكنه من الدور وتضاعفت ثقته بنفسه . ولا بد أن يتأكد في جلسات التدريب الأخيرة أو التي يرتدي فيها الممثلون أزياء أدوارهم ، أنهم قد بلغوا مرحلة الثقة بنجاح العرض المسرحي ، وأن هذه الثقة ستتضاعف عندما يواجهون الجمهور ويتجاوبون معه . ولا بد أن تطبع هذه الثقة العرض كله بطابعها المميز الذي يستشعره الجمهور .

ولعلّ تفسير النص هو الخُطوة الضرورية الأولى التي يجب على المخرج اتخاذها ؛ ذلك أن وظيفته تتمثل أساسًا في توصيل تفسيره أو فَهْمه للنص إلى الجمهور على أدق وأحسن صورة منشودة ، خاصة تفسيره لمعانيه ودلالاته وإيماءاته وطاقاته في مجال الانفعال والإثارة العاطفية . وقد اصطلح المخرجون على أن تفسير النص يمر عادة بثلاث مراحل : الانطباع ، والتعبير ، والنقد . وتنحصر مرحلة الانطباع في فهم أبعاد النص من خلال الدراسة والتحليل ، ثم تعقبها مرحلة التعبير التي تركز على الوسائل السمعية والبصرية التي ستقوم بتوصيل هذا الفَهْم إلى الجمهور ، ثم مرحلة النقد التي يتم فيها تحليل وتقييم هذه الوسائل التعبيرية بهدف الوصول بها إلى مرحلة الإتقان الكامل بقدر الإمكان . ومن خلال هذه الخطوات الثلاث ، فإن المخرج يقوم بثلاثة أدوار متتابعة : دور الدارس أو الباحث ، ثم دور الفنان أو المبدع ، وأخيرًا دور الناقد للأبعاد النهائية للعرض المسرحي .

ومن الواضح أن المخرج عندما يعقد العزم على إخراج مسرحية معينة ، فلا بد أن يكون هذا بدافع من حماسه وحبه لها . وعندما يبدأ قراءتها فإنه يشرع في الحال في كتابة انطباعاته الأولية عن النص ، وفهمه لدلالاته ومعانيه ، والعناصر التي أثارت إعجابه وانبهاره بصفة خاصة ، والمواقف المؤثرة في الجمهور أو الضعيفة التي لا تضيف كثيرًا إلى قوة الدفع . فمثل هذه الملاحظات الأولية قد تكون مفيدة للغاية في مراحل تالية من التدريب ، وقد تدفعه جلسات التدريب إلى تطويرها أو تغييرها عندما يكتشف أن أحكامه المتأخرة أكثر نضجًا من أحكامه المبكرة . ومع ذلك فإن هذه الملاحظات الأولية من شأنها أن تذكره بحماسه الذي دفعه لاختيار نص بعينه ، وبنقاط القوة وثغرات الضعف فيه ، والدلالات والإيحاءات التي ربما يكون قد نسيها في خضم لقاءات التدريب .

ويختلف المخرجون فيما بينهم حول درجة التركيز على مثل هذه الدراسة والمنهج الذي يجب اتباعه في هذا السبيل ، سواء بالنسبة للنص ذاته أو الخلفيات والإيحاءات والإسقاطات المترتبة عليه ، بل إن المخرج الواحد يختلف في منهج دراسته للنص من مسرحية لأخرى ، لكنها في النهاية تهدف بصفة عامة إلى فَهْم عام و واضح لمعاني المسرحية وتفاصيلها الجزئية ، حتى يكون هذا الفهم بمثابة خريطة أولية للمسارات التي سيشقها المخرج نحو هدفه الاستراتيجي . وهذه المسارات تتمثل في البناء الدرامي ، والحبكة ، والشخصيات ، واللغة الدرامية ، والمضمون الفكري ، والخلفية الاجتماعية بكل أنواعها ، والتصميم من ديكور وملابس وإضاءة .

يبدأ المخرج بتحليل المسرحية من وجهة نظر البناء الدرامي والبناء الأدبي لها ، خاصة إذا كان المؤلف يركز على الدلالة الأدبية والفكرية لمسرحيته ، مما قد يجعل

نقطة التحول في السياق ذات أهمية خاصة من المنظور الأدبي ، لكنها لا تشكل في الوقت نفسه ذروة درامية بمعنى الكلمة . خاصة أن المنظور الأدبي يعتمد في أحيان كثيرة على مفردات الحوار وتلميحاته التي قد تشكل ذروة درامية ضعيفة ، في حين أن الذروة الدِّرامية المؤثرة تحتاج إلى توظيف معظم عناصر العرض المسرحي ، إن لم تكن كلها .

ولا شك أن سعادة المخرج تزداد إذا كان النص المسرحي زاخرًا بالذروات الثانوية المتفاعلة أو المترتبة على الذروة الدرامية الأساسية ، وبالأفعال المادية الملموسة التي تضيف كثيرًا من المعاني والدلالات إلى الحوار . فهو في هذه الحالة ليس في حاجة إلى قدح زناد فكره كي يبتكر ذروات أو أفعال مادية تنتقل بالمسرحية من الحالة الأدبية إلى الحالة الدرامية . ومن الطبيعي أن يكثف من ذروات النص حتى تصبح ذروات مؤثرة على المنصة ، وأن يركز على المشاهد الحيوية المهمة ، وألا يغفل في الوقت نفسه الأحداث الثانوية ، بل يسعى لجعلها مثيرة ولافتة للانتباه بقدر الإمكان دون أن تحتل مساحة في العرض أكبر مما تستحق ؛ إذ يجب أن تتساوى مساحتها في العرض بمساحتها في الحبكة . فالأحداث الثانوية التي تقتصر على أدوار صغيرة قد تفتح شهية المخرج ، ثم الممثل بالطبع ، على الإسهاب فيها إذا كانت كوميدية مثيرة للضحك ، أو تحتوي على خطبة ملتهبة ومشعلة للمشاعر ، أو مواقف تضرب على أوتار حساسة ومشدودة داخل الجمهور ، أو فقرات فلسفية مثيرة للسخرية المريرة سواء على المستوى السياسي أو الاجتماعي الراهن . وكلما كانت هذه الفقرات مكتوبة بقوة وإتقان وإثارة ، زادت خطورة الإسهاب والتعدي على مساحة الأحداث الرئيسية .

كذلك يعتني المخرج بدراسة حبكة المسرحية بصفتها العمود الفقري سواء

بالنسبة للنص المنشور أو العرض على المنصة . وطالما أن الصراع هو المدخل للبناء الدرامي كله ، فإن المخرج يضع نصب عينيه الصراعات الرئيسية والثانوية في النص ، مع تتبع الشخصية الرئيسية وما تمثله في مواجهة الشخصية المضادة وما تمثله ، وكذلك الشخصيات التي تنتمي إلى كل منهما . كما يستكشف أي نوع آخر من الصراع حتى يؤكده ، ويمنح مزيدًا من الحيوية والإثارة للعرض المسرحي . وغالبًا ما يبدأ المخرج بلفت نظر الجمهور إلى الشخصية الرئيسية بصفتها مفتاح الحبكة الذي سيفض مغاليقها تباعًا . وقد يلجأ إلى توظيف أوضاع أو تحركات أو تجمعات أو أزياء متميزة كي يمكن الجمهور من وضع يده على الخيط الرئيسي للحبكة بأسرع ما يمكن وإلا فض ارتباطه بالعرض منذ بدايته .

وتتطلب الحبكات الثانوية دراسة متأنية لها لعل بداياتها المبكرة تحتاج من المخرج إلى تأكيد أو تركيز أو تدعيم أو بلورة ، حتى ترسخ في ذهن المتفرج وتبدو في نظره طبيعية عندما تتفاعل مع سياق الأحداث . فمن المعتاد أن تبدو بعض الحلقات في الحبكة ضعيفة أو فاقدة لعنصر التفاعل الدرامي ؛ ولذلك فهي تحتاج إلى دراسة تعمقها وتبلور وظيفتها بطريقة مؤثرة أمام الجمهور . أما إذا أدى هذا التعميق والبلورة إلى التشويش على سياق الأحداث فمن حق المخرج أن يحذف هذه الحلقات أو أن يضغطها حتى لا تشكل ثغرة أو ورمًا في البناء الدرامي للمسرحية .

وإذا كان من خصائص الحبكة الأساسية أن تسفر عن معناها ودلالتها منذ البداية ، فلا بد أن يركِّز المخرج على منظور المؤلف تجاه هذه الحبكة ، سواء من خلال استشفاف جوهرها الفكري الكامن فيها ، أو من الدراسات الضافية والإضافية التي يقوم بها ، أو كليهما . فالمخرج يستنبط وجهة نظر المؤلف من ثنايا

الحبكة ، ولايكتفي بما قد يعلنه على لسان إحدى الشخصيات . فلا شك أن معالجة المؤلف للحبكة تتنوع وتختلف ليس فقط من مؤلف لآخر ، بل من مسرحية لأخرى لنفس المؤلف . قد تكون هذه المعالجة مثيرة للمشاعر والانفعالات ، وقد تكون واقعية لا تقيم وزنًا للأحاسيس المرهفة تحت وطأة الظروف الاجتماعية ، وقد تكون موحية بإسقاطات سياسية معاصرة برغم أنها لا تصرح بها ، وقد تكون خفيفة ذات إيقاع سريع ظاهريا ، لكن باطنها ينذر بإيحاءات في منتهى الجدية والجهامة . . . إلخ ؛ ذلك أن وجهة نظر المؤلف تشكل عنصرًا جوهريا في النص ، لا يستطيع المخرج تجاهله أو تجنبه أو المرور به مرور الكرام . ومن الطبيعي أن يخضع كثيرًا من أدواته الإبداعية في سبيل تحويل وجهة النظر هذه إلى منظور درامي مثير يحرك الأحداث ويطور الشخصيات دون أن يفصح عن وجوده بطريقة مباشرة .

وعلى أية حال فإن المخرج الحريص على تقاليد فنه ومهنته يحرص على دراسة وجهة نظر المؤلف تجاه كل حلقة من حلقات حبكته المسرحية ، وذلك بحكم أن هذه الوجهة الفكرية والإنسانية مرتبطة ارتباطًا بالهدف الدرامي والفني الذي تسعى المسرحية المنشورة إلى بلورته ، وبالتالي يسعى العرض المسرحي إلى تحقيقه على المنصة . وخاصة إذا كان أسلوب التأليف يتنوع من فصل إلى آخر طبقًا لتطور الأحداث والشخصيات ، وغالبًا ما يكون هذا التنوع مقصودًا بهدف إحداث تأثيرات معينة يمكن أن تبرز في العرض المسرحي بأسلوب أكثر فعالية مما هي عليه في النص المنشور . وأحيانًا تشكل الفقرات ، التي تعبر تعبيرًا مباشرًا عن وجهة نظر الكاتب ، ثغرات تخلخل من بناء المسرحية وتكسر إيقاعها ؛ مما يدعو المخرج إلى التعامل معها بأسلوب يستعيد وحدتها العضوية وإيقاعها المؤثر .

ولا بد أن يكون لكل حلقة معنى وتوجه خاص بها ، لكنهما لا ينفصلان في الوقت نفسه عن المعنى العام للمسرحية . فعادة ما تريد شخصية ما شيئًا معينًا ، لكن الآخرين يعارضونها سواء بالإيجاب أو بالسلب . وقد تنجح هذه الشخصية في تحقيق مرادها أو تفشل أو تضطر لتأجيل هدفها لفرصة قد تسنح في المستقبل ، وفي كل حالة من هذه الحالات تدور عجلة الأحداث ويتطور السياق ومعه الشخصيات سواء على مستوى المضمون الفكري أو الإيقاع ، أو الاتزان ، أو التصاعد نحو الذروة التي يتكثف عندها المدلول الفكري والفني العام للمسرحية . وهذا يحتم على المخرج أن يكون بالمرصاد لكل نقاط التحول الموجودة في السياق ، فهي المحاور التي تحتاج إلى تقوية وتدعيم ، خاصة فيما يتصل بالمواجهة بين المتناقضات والمفارقات ، مما يسرع بدوران عجلة الأحداث مع التحكم في إيقاعها .

أما بالنسبة لشخصيات المسرحية فإنه يتحتم على المخرج أن يقوم بتحليلها وتحديد أبعادها الحسية والفكرية والعاطفية ، وتأثير حياتها الماضية وبيئتها الحالية عليها . ويحرص المخرج على مساعدة الممثل في تلمس السمات المميزة للشخصية التي يؤديها حتى لو تجاهل المؤلف أو أهمل تحديد هذه السمات في نصه المسرحي . أي أن المخرج والممثل يحتاجان إلى قدرة كبيرة على التخيل لسد الفجوات والثغرات الحركية والأدائية التي لا ترد في النص ، أي أن الإخراج ليس مجرد محاكاة للنص على المنصة ، بل هو إضافة بصرية وصوتية وحركية وجمالية إليه . إنه يكمل النص ولا يقلده أو يكرره . فهو ليس مجرد صورة حركية أو نسخة مكررة للنص ، بل بناء درامي وإبداع جمالي ، له تقاليده وقوانينه وأصوله الخاصة به والمستقلة عن تقاليد التأليف المسرحي وأصوله الأدبية والدرامية . يكفي

مثلاً أن نذكر أنه في إمكان المخرج خلق جو عام للعرض المسرحي يمنح الشخصيات مذاقًا خاصا بها لم يكن ملموسًا في النص المكتوب . فالأدوات التي يمتلكها المخرج تفوق في قدراتها وطاقاتها الحسية والتعبيرية تلك التي يستخدمها المؤلف الذي لا يستطيع الخروج عن نطاق الورق الذي يكتب عليه . والمخرج الذي يكتفي بالترجمة البصرية والصوتية للنص يفرط في أدوات ثمينة تمثل جوهر فنه وحرفته .

ولا تقتصر مهمة المخرج على دراسة الشخصيات وتحليلها ، بل تمتد بعد ذلك لتشمل دراسة إمكانات الممثلين الذين سيقومون بأداء هذه الشخصيات على الوجه المرجوّ . فالشخصيات متنوعة بل ومتعارضة ومتصارعة بحكم الاحتكاك بين أطراف الصراع الدرامي ، مما يحتم وجود علاقات متبلورة فيما بينها سواء بالسلب أو الإيجاب . وهي علاقات لها خصوصية نابعة من طبيعة السياق أو الصراع الدرامي ، وهذه الخصوصية يجب أن يستشعرها الجمهور من خلال أداء الممثلين للشخصيات وملامحهم الجسمية والنفسية . من هنا كانت المسئولية الملقاة على عاتق المخرج عند اختياره للممثلين الذين سيعملون معه ، فلا تكفي المهارة الحرفية معيارًا للاختيار ، بل يجب توافر شروط الملامح والسمات والإيحاءات بطبيعة الشخصية المؤداة ، بالإضافة إلى المهارة الحرفية بطبيعة الحال . وهذا المعيار لا ينطبق على ممثلي الأدوار الرئيسية فحسب ، بل يسري على كل الممثلين بلا استثناء .

وإذا كان المخرج مطالبًا بتحليل شخصيات النص عند البداية ، حتى يدرك مدى إضافاتها إلى السياق العام للمسرحية ، فهو مطالب أيضًا بدراسة إمكانات الممثلين الذين يؤدون هذه الشخصيات حتى يستخرج منهم كل الإضافات الممكنة

بعيدًا عن الشطحات التي تترتب على نرجسيتهم وحبهم للظهور ورغبتهم في « سرقة الكاميرا » من زملائهم ، وغير ذلك من المؤثرات التي قد تشتت ذهن الجمهور بعيدًا عن السياق الدرامي للعرض المسرحي . فعلى سبيل المثال تبدو الشخصيات الكوميدية أو الشاذة مسلية وممتعة إلى حد كبير ، خاصة بالنسبة للجمهور الذي يذهب إلى المسرح للتسلية والضحك ؛ ولذلك فاحتمالات تحويلها إلى مراكز اهتمام مستقلة بذاتها في العرض تبدو كبيرة ؛ مما يصيب السياق الدرامي بالتشتت ، ويضعف من الأثر الكلي للعرض .

ولا بد أن يملك الحس الذي يمكنه من تحديد صدى الشخصية عند الجمهور ونوعية تقبله لها ، سواء أكان هذا التقبل نوعًا من التعاطف أو الرفض أو العداء أو الاستلطاف أو الاحتقار . . . إلخ . وعلى المخرج أن يحدد بوضوح - لا يقبل اللُّبس - الشخصيات التي ستحوز تعاطف الجمهور . فهذا عنصر حيوي وخطير في اختيار الممثلين ؛ لأن المعنى العام للمسرحية يمكن أن يتشتت تمامًا إذا حازت الشخصيات الخطأ أو المنحرفة أو الشريرة تعاطف الجمهور ، أو إذا تركز الاهتمام الرئيسي على ممثل مؤثر في دور صغير عابر في السياق الدرامي ؛ ولذلك يضع المخرج دائمًا نصب عينيه بؤرة الاهتمام أو التركيز الرئيسي التي يجب ألا تغيب عن بصر الجمهور وذهنه ، مهما كثرت التنويعات والمؤثرات الجانبية . إنها اللَّحْن الأساسي الذي لا يغيب أبدًا في معزوفة العرض المسرحي .

كذلك تشكل اللغة الدرامية التي كتب بها النص مسئولية أخرى ملقاة على عاتق المخرج الذي يسعى بكل أدواته لتوصيل أفكار المؤلف إلى الجمهور ، ولذلك يتحتم عليه أن يفهم ويستوعب على وجه الدقة والتحديد كلمات المؤلف ومعانيها ودلالاتها وإيحاءاتها وظلالها . فلا تقتصر مهمته على فهم المعنى أو التحديد

القاموسي العادي لمعاني الكلمات ، بل تشمل استخراج دلالاتها الفكرية والانفعالية ، سواء على مستوى المعنى الفكري أو الإيقاع الصوتي ؛ ذلك أن هذه الدلالة تتحدد من خلال موقع المفردة في السياق وليس على أساس معناها في القاموس . بل إن هذه المشكلة تزداد تعقيدًا في المسرحيات المترجمة ؛ لأن دلالات بعض الكلمات المحورية في النص قد تختلف من لغة إلى أخرى ، وإذا لم يدرك المترجم أو المخرج هذه الاختلافات أو الفروق فإن النص والعرض معرضان للدخول في متاهات قد تنحرف بالمعنى العام للمسرحية بعيدًا عن الهدف الذي قصده المؤلف .

والمخرج يضع في اعتباره دائمًا أن هناك مؤلفين مسرحيين يميلون إلى البساطة والسلاسة والتدفق في التعبير اللُّغوي ، فلا تقف المفردات أو الجمل عقبة في سبيل البلورة السريعة والتلقائية للأفكار والمعاني ، وأن هناك مؤلفين آخرين يغرمون بجرس الكلمات في حد ذاته ، ويبحثون عن الكلمات غير الشائعة التي قد تثير دهشة المتفرج أو حيرته ، ويحرصون على إظهار براعتهم اللُّغوية . ولذلك يتحتم على المخرج أن يكون واعيًا بهذه الفروق اللُّغوية حتى يطوعها لأسلوبه في الإخراج . فلكل أسلوب لغوي مفتاح أو مقام لا بد أن يمسك به المخرج حتى يعزف النغمة الصحيحة . وتتضاعف أهمية هذه المهمة عندما يكون النص المسرحي شعريا . فلا بد أن يقرر المخرج ما إذا كان سيركز على الإيقاع الشعري للأبيات ، أم سيوحي للجمهور بالسلاسة الشعرية التي تصل إلى حد التلقائية النثرية ، وهل ستكون النبرة عالية ومجلجلة ورصينة يستعرض فيها الممثلون إمكاناتهم الصوتية أم ستكون خفيضة وحانية ، بل وهامسة كي تتألف الأفكار والمعاني وتسود على الصور والإيقاعات ؟ فلا يحرص ت . س . إليوت

مثلاً في مسرحياته الشعرية على التأكيد على مسامع الجمهور بأن ما تنطقه الشخصيات هو شعر ، فهو يرى في الشعر قناة توصيل للأفكار والانفعالات ، يستمتع بها المشاهد فلا يشعر بثمة حدود أو حواجز بين المضمون الفكري والجماليات الشعرية ، في حين تبدو مسرحيات كريستوفر فراي الشعرية وكأنها كتبت خصيصًا للفت نظر المشاهدين إلى الجماليات اللُّغوية والشعرية . كذلك فإن مسرحيات الشاعر الأيرلندي سينغ يمكن أن تفقد قيمتها الفكرية والفنية إلى حد كبير إذا ما أهمل المخرج التركيز على الإيقاع والجرس والموسيقى اللُّغوية بصفة عامة .

أما استيعاب المضمون الفكري للنص المسرحي فيعتبر من أهم المفاتيح التي يفض بها المخرج مغاليق النص ، وبالتالي تتكشف أمامه تفاصيل الخطة التي سيضعها لإخراجه . خاصة وأن نوعية المضمون الفكري تختلف من نص إلى آخر اختلاف بصمات الأصابع حتى لو كان لنفس المؤلف . فهناك النص الذي يحتوي على مضمون فكري واضح ومتبلور وينهض على منطق متسق ومتكامل ، يريد المؤلف توصيله إلى الجمهور الذي يمكنه التعرف عليه بسهولة . فمثلاً يقول نص مسرحية « ماكبث » إن الطموح الذي لا يرحم لا بد أن يحطم صاحبه في النهاية ، وتقول مسرحية « أوديب ملكًا » إن الإنسان لا يستطيع الهرب من القدر المكتوب له ، وتقول مسرحية « طرطوف » إن المنافق موجود في كل زمان ومكان ، لكنه عادة ما ينكشف ويتعرى أمام الآخرين ، وغير ذلك من المسرحيات التي يصعب حصرها ، والتي تتطلب من المخرج تركيزاً فنيا ودراميا على هذا الخط الفكري الذي يعتبر اللَّحْن الأساسي في العرض المسرحي .

وأحيانًا يلتقط المتفرج معنى أو فكرة لم تخطر ببال المؤلف مما يضاعف من

وعورة مهمة المخرج الذي يتحتم عليه أن يقرر ما إذا كانت هذه الفكرة مقصودة عمدًا من المؤلف ، وتشكل عنصرًا ضروريا في بناء المسرحية لا بد من بلورته والتركيز عليه ، أو أنها فكرة ثانوية عابرة وعارضة وأي تركيز عليها يخل بميزان العرض المسرحي . وتتبدَّى الصعوبة هنا في أن معظم المخرجين غير قادرين على الاتصال الشخصي بالمؤلفين ، فمنهم من قضى نحبه ، ومنهم من عاش في عصور سابقة أو بلاد بعيدة . وحتى في حالة التواصل المعاصر بين المخرج والمؤلف ، فقد يكون المؤلف عاجزًا عن أن يضيف تفسيرًا شخصيا للنص المكتوب ، خاصة إذا لم يكن خبيرًا أو واعيًا بأساليب الإخراج المسرحي .

وفي نصوص مسرحية كثيرة يصعب العثور على مضمون فكري متبلور ، يمكن أن نشير إليه بسهولة ونقول إن هذا هو ما يقصده المؤلف . لكن المخرج الخبير يستطيع أن يستشف هذا المضمون من طريقة اختيار المؤلف لنوعية حبكته ، والحلقات المشكلة لها ، وأسلوب رسم الشخصيات ، واللغة الدرامية المستخدمة ، وغير ذلك من الأدوات التي توحي أو تشي بمنظوره الفكري والعاطفي تجاه الحياة والمجتمع والتي تشكل في النهاية المعنى العام للمسرحية . وفي هذه الحالة لا يحرص المخرج على تقديم هذا المعنى على أنه هدف المؤلف المقصود بالتحديد ، بل يترك العرض المسرحي برمته يوحي به تاركًا للمتفرجين مهمة اقتناصه بطريقة أو بأخرى .

لكن يظل احتمال إساءة فهم معنى النص أو تغييره قائمًا . وقد يكون تغييره عن عمد بهدف ابتكار نغمة معارضة له توجد نوعًا من المفارقة ، وغالبًا ما يحتاج هذا النوع من التغيير إلى إعادة صياغة للنص يقوم بها المخرج نفسه أو يساعده فيها معِدّ محترف ، كأن يتم تحويل مسرحية « مأساة الدكتور فاوستس » لكريستوفر

مارلو إلى كوميديا ، إذا رأى المخرج أو المعِدّ أن بنيتها التحتية تحتوي على عناصر كوميدية تصل إلى درجة الفارص . وهذا شرط أساسي في عملية الإعداد . فلا بد من وجود ما يبرر مثل هذا التغيير أو المفارقة أو الإعداد من داخل النص نفسه ، ذلك أن أي فرض تعسفي على النص من خارجه لا بد أن يشوهه ويضيع معناه ، وفي الوقت نفسه يبدو الإعداد نوعًا من التجاوز أو الافتئات أو التشويه مما يفقده مصداقيته عند الجمهور .

وإذا كان المخرج ناقدًا بحكم طبيعة مهنته ، فإن مهمته النقدية لا تتوقف عند حدود نقد النص وتحليله كما يفعل الناقد ، بل تمتد مهمته الإبداعية إلى دراسة واستيعاب كل ما يتصل بالنص ومؤلفه من قريب أو بعيد . فمن الأفضل أن يكون مطلعًا على كل أو معظم ما كتبه المؤلف ، وأيضًا ما كتب عنه من مقالات ودراسات ، وذلك كخلفية للنص المزمع إخراجه . وعندما يكون الاتصال بالمؤلف ممكنًا فإن المناقشات معه لا بد أن تكون مثمرة سواء حول النص أو أية موضوعات عامة ، فإن من شأنها وضع يد المخرج على مفاتيح النص ومداخله الحقيقية . فالمؤلف لا يكتب من فراغ وإنما من مخزون قراءاته وخبراته وتجاربه وثقافاته الذاتية التي تشكل الخلفية التي صدرت عنها كل أعماله . من هنا كانت ضرورة اطلاع المخرج على أبعاد هذه الخلفية .

ولا شك أن المؤلفين الذين يحرصون على كتابة مقدمات لمسرحياتهم مثل برنارد شو ، يساعدون المخرج على تبين حقيقة توجُّهاتهم الفلسفية والإنسانية والاجتماعية والحضارية والثقافية بالإضافة إلى أساليبهم الفنية والمسرحية . ويبدو أن كاتبًا مثل برنارد شو كان يخشى أن يسيء المخرجون فَهْم مسرحياته ، فكتب لهم المقدمات المسهبة التي قد تزيد في طولها على نص المسرحية نفسه ، والتي

شرح فيها بطريقة مباشرة واضحة كل الخلفيات التي أدت إلى تأليف المسرحية ، وفي بعض الأحيان كان يبتعد عن مضمون المسرحية ليناقش قضايا مُلِحَّة تهم الجمهور على المستوى السياسي ، مثلما ناقش حادثة دنشواي الشهيرة في مقدمة مسرحيته « جزيرة جون بول الأخرى » وعرَّى فيها العجرفة الاستعمارية التي مارسها الاحتلال البريطانيّ في مصر . فلم تكن ثمة علاقة بين المقدمة والمسرحية سوى أن مضمون المسرحية كان يدور حول إيرلندا التي تحتلها بريطانيا مثل مصر تمامًا .

وقد أثبت الزمن جدوى هذه المقدمات . فالمخرج يستطيع أن يفرق بين ما تنطقه الشخصية بتأثير من ثقافتها وبيئتها وما يقوله المؤلف على لسانها بتأثير من توجُّهه الفكري والحضاري . وبالنسبة للأجيال التالية للمخرجين الذين لم يعاصروا المؤلف فإن هذه المقدمات تصبح عونًا لهم على استيعاب الخلفية التاريخية والحضارية والثقافية والإنسانية والفكرية التي استمدت منها نصوصه المسرحية جذورها وأصولها .

هذا بالنسبة لما كتبه المؤلف عن نفسه وفكره بقلمه ، أما بالنسبة لما كتبه الدارسون والباحثون والنقاد عن المؤلِّفين المسرحيين وأعمالهم الدرامية ، خاصة الكبار والرواد منهم ، فيشكل ثروة معرفية وتحليلية وتنويرية بالنسبة لكل المخرجين الجادين الذين يتصدون لإخراج هذه الأعمال الكلاسيكية والرائدة في ضوء معطيات عصرهم . لكن لا بد أن نعترف أن معظم هذه المقالات والدراسات النقدية كانت من قبيل النقد الأدبي ، إذ كانت تركِّز على النص أساسًا ، لكن مع ازدياد الوعي المسرحي في العصر الحديث أصبحت الدراسات النقدية تعنى بالعرض المسرحي وتقنياته التي يعد النص المسرحي أحد عناصرها .

وإذا كانت المسرحية تاريخية أو كتبت في عصور سابقة ، فإن المخرج يستطيع أن يحصل على معلومات قيمة عن خلفياتها من كتب التاريخ التي عالجت هذه الفترة ، وسير الشخصيات الشهيرة ، والدراسات أو الأعمال الأدبية التي عاصرتها . فكل هذا مفيد في تفسير النص وتحليله ، وليس على سبيل الإضافة إليه . فلا شك أن الكاتب المسرحي هو ابن عصره وله نظرة محددة تجاه شخصياته والزمان والمكان اللذين دارت فيهما أحداث مسرحيته . وبدن استيعاب المخرج لهذه النظرة ذات الجوانب المتعددة فإنه لا يستطيع تفسير النص بهدف تنويره من الداخل .

ويعد التصميم أيضًا من مسئوليات المخرج برغم أنه ليس تخصصه الحرفي . فإذا كان المصمم يقدِّم التصميمات الأولية لكل العناصر المرئية باستثناء الممثلين ، فإنّ المخرج يقدم أيضًا تصوّراته لهذه العناصر بكل مدلولاتها البصرية المرتبطة بالكلمة والحركة ، ويبدي رأيه ، بل ويقوِّم هذه التصميمات الأولية حتى تتفاعل مع منظوره العام للعرض المسرحي . ويبدأ اهتمام المخرج بملامح التصميم منذ الشروع فى إخراج النص ولقاءات التدريب المبكرة ، خاصة فيما يتصل بالجزئيات التي ستشغل المنصة سواء على مستوى المساحة أو الحجم ، وقطع الأثاث التي سيتم تحريكها أو تغييرها من مشهد لآخر وتأثيرها على الشكل الجمالي العام ، وخطوط الأزياء التي سيرتديها الممثلون والممثلات ، وصعوبة الحركة أو إعاقتها التي قد تتسبب فيها الملابس الثقيلة والمعقدة ، والألوان المستخدمة في المناظر الخلفية وقطع الديكور والملابس ومدى تعبيرها عن المواقف الدرامية من خلال علاقات التناقض أو التناغم أو الترديد فيما بينها .

لكن أول ما يشغل المخرج فيما يتصل بالتصميم يتمثل في قطع الديكور التي

ستشغل أرض المنصة . وإذا كان المخرج والمصمم متفقين إلى حد كبير في فَهْمهما للنص ، وكلاهما على نفس مستوى التمكن من حرفته ، فإنهما سرعان ما يصلان إلى اتفاق كامل بالنسبة لأسلوب شغل مساحة المنصة ، لأنهما حريصان على إفساح مساحات وخلفيات مناسبة لحركة الممثلين وقادرة على توضيح وتكثيف الحدث الدرامي . لكن لا يعني هذا أن تتطابق وجهتا نظر كل من المخرج والمصمم تطابقًا كاملاً ، فكل منهما له ميوله ، ودراساته ، واستجاباته البصرية الخاصة به النابعة من تجاربه السابقة أكثر من تأثرها بالتحليل المنطقي . فالمخرج قد يرى ضرورة فتح باب في منطقة معينة ، في حين يحس المصمم بابًا في مكان آخر . وقد تصل الخلافات بينهما إلى حد التناقض والتضاد ، لكن احترام أصول المهنة والخضوع لحتميات التعبير الفني لا بد أن يقربا بَيْنَهما في نهاية الأمر ، ذلك أن إثبات الوجود الشخصي لا يكون أبدًا على حساب روح الفريق .

هذا عن المخرج كباحث ودارس ومحلل للنص ، أما دوره كمبدع خلاق فهو الدور الذي يراه الجمهور مرأى العين لأنه المسئول الأول والأخير عن الإنتاج الدرامي ككل . وهو الإنتاج الذي يهدف إلى خلق الجو ، والأسلوب ، والتناسب ، والتوازن ، والوحدة وغير ذلك من العناصر التي تجعل من العرض المسرحي عملاً فنيا قائمًا بذاته . فالممثل ينطق الكلمات ويؤدي الحركات التي نص عليها المؤلف في مسرحيته ، إذ يتحتم عليه أن يعيد إنتاج هذه المؤثرات الفكرية والإثارات الانفعالية المذكورة في النص ، لكن هناك عوامل ومؤثِّرات لم يوردها المؤلف في نصه ؛ لأن تصور العرض كاملاً على الورق شيء شبه مستحيل . وكان الممثل في الأزمنة القديمة يصول ويجول في المساحات التي لا تحتوي إلا على الحوار ، أي أنه كان يبتكر ويبدع كما يشاء . لكن مع بروز دور المخرج

وتقنينه في المسرح الحديث ، أصبح الممثل بالنسبة للمخرج كالعازف بالنسبة للمايسترو . فالمخرج يملك النظرة الشاملة التي لا تتأتى للممثل المنهمك في دراسة أبعاد دوره ، فهو يؤدي في الحدود التي يرسمها له المخرج الذي يجمع في ذهنه كل العناصر المتفاعلة في العرض المسرحي في وقت واحد ، مثل : المناظر ، والملابس ، والمكياج ، والإضاءة ، والموسيقى ، والرقص ، بالإضافة إلى التشكيلات المتحركة المركبة التي يقوم بها فريق التمثيل . أي أن ميزان العرض المسرحي كله يقع بين أصابع المخرج ويديه .

وينهض إبداع المخرج على وسائل سمعية وبصرية ، يوظفها من أجل إثارة أحاسيس معينة وشبه محسوبة في جمهوره ، معتمدًا في ذلك على تفسيره للنص المسرحي . وكلما كان متمكنًا من توظيف هذه الوسائل في كلٍّ متناغم ، استطاع أن يحدث في جمهوره الاستجابات التي يريدها . وهذه العملية الإبداعية لا يمكن تسجيلها بطريقة مسبقة بعد تفسير النص ، بحيث يتحدد لكل عضو في الفريق أسلوبه في العمل ، وما عليه سوى أن ينفذه في الحدود التي يضعها المخرج . ففي خطوات ومستويات الإنتاج المسرحي المتعددة تبرز قضايا ومشكلات تحتاج إلى مرونة لحظية لحلها . يكفي المشكلات التي تطرأ على لقاءات التدريب بكل مفاجآتها وتعقيداتها ، ولذلك فالمخرج الذي يحاول أن يفرض تصوّره منذ البداية على فريق العمل ، ويقيس نجاح كل عضو بمدى تطابقه مع خطته ، لا بد أن يواجه بعقبات قد تصل إلى حد استحالة خروج العرض المسرحي إلى حيِّز التنفيذ . فالإخراج ليس إبداعًا فرديا ، وإنما هو إبداعٌ جماعيّ برغم أن المخرج قائده .

ولذلك يأتي الحس الفني الإنساني في المقام الأول قبل المهارة الحرفية في فن الإخراج . لكن هذا الحس ليس مجرَّد موهبة فطرية ؛ لأنه ينبع من قدرة المخرج

على التفسير الواعي للنص ، ودرجة عالية من الحساسية تجاه التعبير الصوتي والبصري الذي يجب أن يتميز بتلقائية في المواقف الحوارية ، و وعي نقدي وتحليلي قادر على استيعاب كل مكونات المنصة سواء الثابتة منها أو المتحركة . أما إذا لم يكن حسه الفني على هذا المستوى الواعي والتلقائي في الوقت نفسه ، فإن قيادته الفنية للممثلين لا بد أن تضعف ، خاصة عندما يشتعل التنافس بينهم ، ويحاول كل منهم إظهار قدراته الذاتية بصرف النظر عن حدود الدور الذي يؤديه . وفي أحيانٍ كثيرة تتحول قيادته إلى مجرَّد ملاحظات نقدية وتحليلية ، قد لا يأخذ بها الممثلون خاصة إذا كانوا من كبار النجوم .

ويسعى معظم المخرجين المتمكنين والخبراء إلى مزج حسهم الفني بالإجراءات العملية للإخراج ، خاصة في مرحلتي الإعداد والتدريب ، بحيث يشعر الممثلون بالمنهج المتسق والرؤية المتبلورة للعرض المسرحي ككل ، وهو شعور ضروري لابتكار مؤثِّرات مناسبة في كل خطوة من خطوات التدريب على وجه الخصوص ، مؤثرات لا بد أن تضيف إلى العرض في صميمه حتى لو لجأت إلى الارتجال في بعض مراحلها . فالارتجال هنا ليس ابتعادًا عن السياق العام للعرض ، بل يعد استكشافًا لآفاق تعبيرية جديدة قد لا يبلغها المنهج الموضوع سلفًا .

وتنبع قدرة المخرج الخبير من وعيه النقدي اليقظ لكل تفاصيل العرض وجزئياته على المنصة في ضوء المعنى العام الذي استقر في ذهنه للمسرحية ، والذي يريد توصيله إلى الجمهور بأكبر قدر ممكن من التطابق . فإذا وجد أن التعبير البصري أو الصوتي غير مناسب أو غير مؤثر ، فإنه يحلل لرفاقه العوامل التي أدت إلى مثل هذه السلبيات . فهذه الرؤية النقدية تقف بالمرصاد لأية ثغرات

أو فجوات أو زوائد قد تخل بالجمال التعبيري للعرض . وهي تضع في اعتبارها باستمرار المتفرج العادي الذي لا يدرك المعنى أو المغزى الفكري إلا من خلال الوسائل البصرية والسمعية ، التي يتحتم عليها أن تكون جيدة التوصيل .

وهذه الرؤية النقدية لدى المخرج لا تعني أنه أستاذ يتعامل مع تلاميذ عليهم أن ينفذوا تعليماته ويطيعوا أوامره ، لأن التجارب العملية أثبتت أن العكس يمكن أن يكون القاعدة . فالمخرج مثلاً يمكن أن يتلقى قدرًا من المساعدة والتنوير ، سواء من الممثلين أو المصمم أكبر من القدر الذي يقدِّمه هو إليهم . وطالما أن روح الفريق سائدة فلا بد أن تكون المساعدة متبادلة بين كل الأطراف المعنية . فالممثلون يمكن أن يساعدوا بعضهم بعضًا من خلال تبادل الآراء النقدية ، لكن هذا التوجُّه لا يشكل واجبًا عليهم تأديته ، في حين أنه جزء لا يتجزأ من وظيفة المخرج لأن أية أخطاء أو هفوات أو سلبيات في العرض المسرحي هي مسئوليته الشخصية في نهاية الأمر . فهو مسئول عن إيجاد حلول لكل المشكلات التي تطرأ على العرض المسرحي في كل مراحله ، خاصة في حالة عجز زملائه عن إيجاد مثل هذه الحلول .

إن الهدف النهائي للمخرج يكمن في عملية التوصيل الكامل والتام للعرض المسرحي إلى الجمهور ، ومعيار نجاح المخرج رهن بتحقيق هذا الهدف . وأي توصيل جزئي هو في الوقت نفسه نجاح جزئي ، وأي إخراج من شأنه تشتيت النص وإهدار مضمونه الأساسي هو عزف عشوائي أهمل المدونة الموسيقية وارتجل من الألحان ما ليس له علاقة بها . ولكن على مستوى الواقع يبدو التوصيل الكامل والتام شيئًا نادر الحدوث ، ليس في مجال المسرح فحسب بل في أي فن آخر ، ومع ذلك يتحتم على الفنان أن يسعى إليه وأن يقترب منه بقدر

الإمكان ، خاصة في النصوص المسرحية ذات الأبعاد الفكرية المتعددة والأعماق الدرامية الغائرة التي تحتاج إلى خبرة عميقة ، و وعي كبير ، وحس مرهف لتوصيلها إلى الجمهور ؛ ولذلك يبدو أن عملية التوصيل التام يمكن أن تحدث فقط في حالة المسرحيات المباشرة والمسطحة التي لا تحتاج إلى معاناة حقيقية لتوصيلها ؛ مما يجعل الإصرار على هذه العملية إصرارًا على نشر هذا النوع من المسرحيات . إن التوصيل النسبي لنص مسرحي عميق وشامخ وقادر على إثارة الاستجابة والإشباع عند الجمهور ، نجاح فني بِمَعْنَى الكلمة ، لأن هذه الأحاسيس في حد ذاتها تعبير عن اكتمال التجربة السيكولوجية التي أحدثها العرض المسرحي داخل الجمهور . وهذا يحدث عادة في عروض المسرحيات الكلاسيكية ، والتجريبية ، ومسرحيات الحجرة ، أمام جمهور يراها من زوايا فكرية وفنية متعددة . من هنا كانت ضرورة إحساس المخرج وفريق العمل بنوعية الجمهور الذي يقدم له العرض . وهذا ليس تطبيقًا لمبدأ « الزبون دائمًا على حق » ، بل هو وعي وحس يفتحان الطريق إلى قلب الجمهور وعقله ، وبالتالي يمكّنان المخرج وفريقه من الضرب على الأوتار الحساسة داخله .

وليس النص الأدبي دائمًا في خدمة العرض المسرحي الذي يمكن بدوره أن يكون في خدمة النص الأدبي . ففي المسرح المدرسي والجامعي يتلقى الجمهور متعة أكبر ومعنى أعمق من العرض المسرحي مما لو اقتصر على قراءة النص الأدبي الذي سرعان ما تدب فيه الحياة عند عرضه ، ويتحول إلى تجربة ممتعة ومبهجة تبدو أمامها القراءة مهمة قد تكون مملة وشاحبة . والطلبة الذين يمرون بهذه التجربة الممتعة لا بد أن تنفتح شهيتهم لعالم المسرح ويقبلوا على قراءة النصوص التي لم تعرض ، بروح جديدة وفهم عميق . وهذا يحتم على المسرح المدرسي

والجامعي أن يقترب بقدر الإمكان من عملية التوصيل التام للنص ، وحتى إذا لم تكتمل هذه العملية فلا شك أن الفوائد التعليمية والتربوية المترتبة عليها تعوضها عن أي نقص محتمل .

والمخرج الخبير المتمكن يضع في اعتباره الميزانية المحددة لتمويل العرض المسرحي ، والتي يجب أن تتناسب مع نوعية النص المزمع عرضه . فهناك نصوص يصعب إنتاجها بميزانية محدودة قد تؤدي إلى إهدارها ، ونصوص أخرى قد تبدو مكلفة ظاهريا ، لكن يمكن إخراجها بأسلوب تجريدي يكثف معناها ، ولا يكلف كثيرًا طالما أن حوارها من التدفق والقوة بحيث يشد انتباه المتفرج ، ويفتح آفاق وجدانه وفكره . وهناك نصوص لا يمكن أن تقدم إلا من خلال إنتاج مبهر مكلف ، إذ لا تقوم لها قائمة بدون عنصر الإبهار الاستعراضي ، مثل بعض النصوص التي تعرض على مسارح برودواي في نيويورك ، وتستخدم فيها أحدث إنجازات التكنولوجيا المسرحية التي يدخل الجمهور خصوصًا للانبهار بها ، حتى لو كان النص هزيلاً أو تقليديًا أو ميلودراميًا ، مثل عرض « شبح الأوبرا » الذي عاد على منتجه بالملايين .

من هذا تتضح لنا أبعاد المهام والواجبات المعقدة الملقاة على عاتق المخرج . فهو دارس ومفسِّر للنص ، ومدير لجلسات القراءة والتدريب ، وقائد لفريق العمل سواء على المستوى الفني أو الإداري ، وملهم لزملائه كي يستخرج أفضل ما فيهم ، ومفكر استراتيجي يضع في ذهنه توظيف كل المؤثرات البصرية والسمعية لتوصيل النص إلى الجمهور على أجمل صورة مؤثرة ، وناقد موضوعي يقيم كل إنجازات زملائه ويوضح لهم السلبيات وكيفية التخلص منها . فهو المسئول الأول والأخير عن العرض المسرحي من الألف إلى الياء .

والعرض المسرحي هو في جوهره صورة مرئية وصوتية . فالصورة لا بد أن تقول شيئًا ، وفي الوقت نفسه لا بد أن يكون لها شكل متميز ترتاح له العين وتستوعب دلالته . وهذا الشكل يعني أنها تحتوي على تكوين مقصود فكريا وجماليا ، والعرض المسرحي عند المخرج عبارة عن سلسلة من الصور المتتابعة ذات المغزى المتسق الذي يحكي قصة من خلال التكوين المحدد بإطار معين . ولعل من أهم أهداف الحركة المسرحية اختفاء صورة لتحل محلها صورة أخرى . وإذا أردنا تحليل تتابع الحركة المسرحية فإننا سنجدها كالآتي : صورة - اختفاء مع صياغة تكوين جديد - صورة - اختفاء مع صياغة تكوين جديد - صورة . . . إلخ .

وتسمى هذه الصور تكوينات في حين يطلق مصطلح الحركة على عملية الاختفاء مع صياغة تكوين جديد ، والفترة الزمنية التي تحتلها الصورة على المنصة رهن بمدى أهميتها وثقلها وقوة الدفع الكامنة فيها ، لكنها عادة يمكن أن تكون أقل من ثانية وأطول من دقيقة واحدة بقليل . وعندما تتوقف الحركة وتلزم الشخصيات مواقعها فلا بد أن يكون للصورة دلالة ومعنى من خلال التكوين الذي تحتوي عليه .

ويحرص المخرج على أن تكون المناظر الخلفية بمثابة تكوين جميل معبر ؛ لأن المناظر الفاقدة لمثل هذا التكوين لا بد أن تشوش على قدرته على وضع الممثلين في تكوين له دلالة ومعنى من خلال تفاعله مع تكوين المناظر الخلفية ؛ ذلك أن عناصر التكوين بما فيها من بشر أو جماد لا بد أن تشكل في النهاية وحدة عضوية وجمالية أمام المشاهدين . والجمال هنا لا ينفصل عن المعنى أو المضمون الفكري للنص المسرحي ، إذ إن بعض المخرجين يستعرضون عضلاتهم في المبالغة في إبراز

جماليات الصورة على حساب المعنى الذي قد يشحب أو يتوارى نتيجة لهذا الإبهار البصري . وإذا كان المعنى لا ينفصل بطبيعة الحال عن السياق الدرامي ، فإن مثل هذه الجماليات تتحول إلى زخارف معوقة لتطور الأحداث بدلاً من تعميق مغزاها ودفع عجلتها ، في حين أن العرض مهما كان جميلاً فهو في النهاية قناة لتوصيل رؤية الكاتب ومنظوره الإنساني إلى الجمهور . صحيح أن النواحي الدرامية والجمالية ضرورة فنية لا يمكن التغاضي عنها ، لكنها ليست هدفًا في حد ذاتها ، بل وسيلة لتوصيل التجربة الفكرية والسيكولوجية والدرامية التي يحتوي عليها النص إلى المنصة لتتجسد أمام الجمهور .

وفي مجال إبداع الصورة المسرحية التي تحتوي على قوى الدفع والحركة المتفاعلة داخل المشهد ، يعتمد المخرج على خبرته بالسلوك الإنساني ، وحساسيته و وعيه بإمكانات التعبير التخيلي ، ومعرفته ببناء النص المسرحي ، وإدراكه لاحتمالات ونَوْعيّات الاستجابة عند الجمهور وإذا كانت هناك تقاليد وقواعد متوارثة فيما يتصل بتكوين الصورة ذات المعنى الدرامي - فإن هذه التقاليد والقواعد من العمومية والتجريد بحيث يتحتم على المخرج أن يعتمد دائمًا على مهارته الحرفية وقدرته التخيلية ؛ لأن الصور في تتابعها تختلف فيما بينها اختلاف بصمات الأصابع .

وتتمثل هذه التقاليد أو القواعد العامة في ضرورة ظهور التكوين بمظهر طبيعي خالٍ من النشاز البصري إلا إذا كان النشاز مقصودًا دراميًا ، وضرورة أن يقول التكوين شيئًا مفيدًا ، وأن يصف مشاعر الشخصيات وأن يثيرها في الوقت نفسه داخل المتلقين وأن يبلور العلاقات بين مختلف الشخصيات .

فعندما يشرع المخرج في وضع الملامح الأولية للصورة ، عليه أن يوحي للمتفرج بجو من المصداقية الواقعية . وهذا ينعكس على طريقة وضعه أو ترتيبه للممثّلين على المنصة ، إذ عليه أن يتخيل الوضع الطبيعي الذي يمكن أن يكون عليه البشر في موقف معين في حياتهم اليومية ثم يشرع في تكوين الصورة على هذا الأساس . فإذا كانت الشخصيات تجلس في شرفة تطل على شاطئ البحر مثلاً ، فلا بد أن يوحي التكوين بحالة الدعة والاسترخاء التي تمر بها هذه الشخصيات . وعلى الرغم من أن هناك تكوينات لا تحصى لترتيب الشخصيات ، فإنّ التشكيل الطبيعي يعتمد أساسًا على مغزى الصورة والدوافع المحركة للشخصيات . فمثلاً على مستوى الموقف تبدو صورة الناس في غرفة الاستقبال مختلفة عنهم وهم في حديقة عامة ، وعلى مستوى الدوافع المحركة يجلس الناس وهم في حالة توتُّر بطريقة مختلفة عن هؤلاء المستمتعين باسترخائهم ، وعلى مستوى العَلاقات الاجتماعية يواجه الناس - الذين يكرهون بعضهم بعضًا - خصومهم بطريقة تختلف تمامًا عن هؤلاء الذين يجمع الحب بين قلوبهم ، وعلى مستوى التركيبة الشخصية يتخذ المُسِنُّون مواضع تختلف عن تلك التي يتخذها الشباب وهكذا . لكن في كل هذه الحالات وغيرها لا بد أن يضع المخرج في اعتباره حدود وإمكانات المنصة التي يعمل عليها .

والصورة ، أية صورة ، سواء أكانت تشكيلية أم فوتوغرافية لا بد أن تقول شيئًا أو تحكي قصة ، وهذا ينطبق أيضًا على الصورة المسرحية . فبالإضافة إلى ضرورة ظهورها بمظهر طبيعي فلا بد أن تضيف شيئًا إلى معلومات المتفرج عن الموقف وعن الشخصيات . وهي تتكلم من خلال أسلوب تكوينها وترتيب عناصرها . وكلما اختلف هذا التكوين أو الترتيب ، اختلف ما تقوله الصورة وما

توحي به ، مما يدل على أن المفردات التي يستخدمها المخرج ، تملك من الغزارة والخصوبة ما تتفوق به على مفردات المؤلِّف المسرحي المحاصر بدلالات اللغة المنطوقة .

ويتحتم أيضًا على تكوين الصورة أن يصف مشاعر الشخصيات وأن يثيرها في الوقت نفسه داخل المتلقين ، وذلك من خلال التوتُّرات التي تنتاب جسم الممثل أمام أعين المتفرجين فيستشعرون بدورهم الحالةَ النفسية التي تمر بها الشخصية . والتوتر العاطفي والانفعالي يمكن التعبير عنه بالتوتر العضلي ، أو الإيماءة ، أو الالتفاتة ، أو الوقوف أو الجلوس بطريقة معينة ، وغير ذلك من الخطوط التي تضع يد المتفرج على الدلالة الانفعالية للموقف ، والتي تشكل مفردات تعبيرية للمخرج لا يمكن حصرها من موقف لآخر ، إذ إن هذه المفردات يمكن أن تضاف أو أن تتفاعل مع بعضها بعضًا ، بحيث ينتقل التكوين من مرحلة النغمة الواحدة إلى النغمة المركبة .

ومن وظائف تكوين الصورة أيضًا بلورة العَلاقات بين مختلف الشخصيات . ففي كل تجمع بشري يبرز إنسان يحتل مكانة رئيسية متميزة . قد يكون قائدًا ، أو غازيًا ، أو مهاجمًا . . . إلخ ، لكنه في النهاية يمثل البؤرة أو محور الاهتمام الذي تسلط عليه الأضواء والأبصار والأسماع ، في حين لا تخرج الشخصيات الأخرى عن نطاق ظله . وعادة ما يكون الشخص الذي يتكلم في الموقف الدرامي هو الشخصية السائدة ، في حين يلمس المتفرج صدى كلامه على الآخرين من خلال ترتيب عناصر التكوين . وهذا الترتيب لا بد أن يضع في اعتباره المظاهر والأحجام المختلفة للشخصيات على سبيل الإيحاء بعلاقاتها العاطفية والاجتماعية . فالتجمعات الطبيعية للأصدقاء ، والأحباء ، والعائلات ،

والعشاق في مواجهة الحواجز والسدود التي تفصل بين الغرباء والأعداء لا بد أن تحدد على مستوى التكوين البصري نوعية الانفعالات والمشاعر التي يكنها كل تجاه الآخر .

لكنَّ لمنصة المسرح أحكامًا لا يمكن تجاهلها ، في أي تكوين مسرحي . ومهما كان التكوين جميلاً ومتكاملاً في حدٍّ ذاته فإنه يمكن أن يفشل في توصيل المعنى أو يتسبب في تشتيت ذهن الجمهور وبصره إذا لم يستطع المخرج أن يوائم بين عناصره وبين خصائص المنصة التي يجري عليها العرض . وهناك ثلاثة شروط لا بد أن تتوافر في عملية صياغة التكوين المسرحي : أولاً : التناسب بين التكوين ومساحة المنصة ، ثانيًا : خلق تكوينات ذات قيمة تشكيلية جمالية وموحية ، ثالثًا: ترتيب التكوينات في تتابع يأسر لب المتفرج . فإذا نقص شرط أو اثنان من هذه الشروط الثلاثة فلا بد أن يؤثر هذا النقص بالسلب على الاستجابة المرجوة من الجمهور .

ويتحدد نجاح أي تكوين مسرحي بتوافر عناصر الوحدة ، والتنوّع ، والاتساق ، والتضاد ، والتوازن ، والتأكيد . والمشكلة بالنسبة للمخرج لا تتمثل في التكوين المفرد فحسب ، بل تشمل حتمية بناء عشرات التكوينات المتتابعة التي تظهر في تتابع سريع ، وبالتالي لا بد من مراعاة العلاقة العضوية والجمالية بين كل تكوين والتكوين الذي يسبقه والذي يليه .

ويمكن تحديد عنصر الوحدة بأنها تعني التفرد أو الاكتمال ، إذ يجب أن يبدو كل تكوين كوحدة متكاملة لها ملامحها المتميزة . وتعتمد وحدة التكوين إلى حد كبير على تفرّد الغرض المنشود من الصورة ، والتطبيق الناجح لميكانيكا الاختيار والترتيب والتكثيف . فلا يمكن أن يبدو التكوين موحدًا إذا لم يكن هناك تبرير

منطقي و واضح للسبب في تواجد كل عناصره ، إذ إن كل عنصر في التكوين لا بد أن يؤدي إلى المعنى المطلوب من الصورة التي تحتم على المخرج ترتيب شخصياته بأسلوب يجعل لكل شخصية علاقة متبلورة بالصورة الكلية . وإذا استطاع المتفرج ، سواء على مستوى الوعي أو اللاوعي ، أن يلتقط عناصر في الصورة يمكن أن تنفصل عن الكل دون أن تؤثر فيه بالسلب ، فإن هذا التكوين تنقصه الوحدة ، في حين أن هذه الوحدة تعد القيمة النهائية التي يسعى إليها المخرج . ولا شك فإن الإحساس بالوحدة يعتمد أساسًا على التفاعل الإيجابي بين التنوع ، والاتساق ، والتضاد ، والتوازن ، والتأكيد ، والإيقاع .

ويمثل التنوع ، سواء على المستوى السيكولوجي أو الجمالي ، المدخل الحقيقي للتأثير القوي في المتفرج . فالوحدة بدون تنويعات متتابعة سرعان ما تفقد قدرتها على التأثير في المتفرج ، كذلك فإن تكرار أنماط التكوين من شأنه أن يصيب الإيقاع بالملل الذي يؤدي إلى إضعاف ارتباط المتفرج بالمنصة . والمخرج الخبير بإمكانات ترتيب المنصة واستغلالها إلى أقصى درجة يملك عددًا لا يحصى من المفردات الناتجة والمتولدة من المفردات الموجودة بالفعل ، والمخرج الذي يملك قدرة تخيلية عالية يستطيع أن ينوع في ترتيب العناصر ، بحيث يجعل كل صورة جديدة إضافة حقيقية إلى الصور السابقة سواء على مستوى المعنى أو الانفعال .

ويمثل الاتساق أحد العوامل الرئيسية في ترسيخ الإحساس بالوحدة . فمن خلاله تتداخل العناصر وتتفاعل لتمنح التكوين شخصيته المتميزة . فمثلاً إذا تم ترتيب الشخصيات على المنصة بأسلوب يجعلها تبدو متناثرة ؛ فإن وحدة الإحساس بالتكوين لا بد أن تضيع ؛ وحتى إذا كان المخرج يقصد أن تبدو متناثرة ، وضائعة ، ومشتتة ، ومفككة ، فلا بد أن يوحي التكوين بهذه الأحاسيس دون

أن يصاب هو نفسه بالتشتت على المستوى الجمالي والدرامي . فالتكوين الذي يعبر مثلاً عن ضياع المعنى لا يعني أنه بلا معنى . وعلى مستوى الصورة ، فإن الاتساق في جوهره هو توظيف للعَلاقات بين العناصر التي تشغل فراغ المنصة ، وهي علاقات عضوية لا تخضع للأشكال الهندسية أو الآلية . فمثلاً إذا تم ترتيب عناصر التكوين على أساس قسمين منفصلين متشابهين من البشر ، فإن التكوين سيبدو وقد شطر إلى نصفين وفقد وحدته المتفاعلة تمامًا . وأيضًا إذا تم ترتيب الشخصيات على مسافات متساوية فيما بينها ، فسوف يصاب إحساس المتفرج بالآلية أو التشتّت ؛ لأنه لن يشعر بعَلاقة إنسانية طبيعية تجمع بينها . قد تلجأ العروض الطليعية أو التجريبية إلى مثل هذه التكوينات للإيحاء بضياع الإنسان المعاصر ، لكن هذه العروض تعد استثناء من القاعدة المسرحية العامة .

لكن ضرورة الاتساق تقل كلما تناقص عددُ الشخصيات ، بحيث لا يزيد على ثلاث على أكثر تقدير ؛ لأن المتفرج في هذه الحالة لا ينظر إلى الشخصيات كتجمع متنوع متكامل ، بل تتحول عينه وكأنها عدسة آلة تصوير سينمائي وهي تتحرك للحصول على لقطة كبيرة مقربة . إنه يركِّز بصره على مساحة صغيرة تحيط بالشخصيتَيْن اللتين تتحركان أو تتبادلان الحوار أمامه على المنصة ، أي أنه يصنع لهما إطارًا أو كادرًا يحيط بهما داخل إطار المنصة الكبير .

أما التضاد فيعتبر مصدر الحيوية في التكوين أو الصورة . فإذا كان هناك لون لافت للنظر في الديكور أو الملابس أو المناظر الخلفية فلا بد من وجود لون آخر يتضاد معه أو يرد عليه . والحوار نفسه يعتمد في جوهره على التضاد بين مختلف الأفكار والتوجهات . فلو تخيلنا حوارًا تتفق فيه كل الشخصيات حول كل القضايا المطروحة فإنه يفقد صفته كحوار لخلوه من التضاد الذي يطور

الشخصيات ويدفع عجلة الأحداث إلى الأمام . كذلك فإن التضاد عنصر ضروري للحركة أيضًا ، وقانون الحركة الثالث عند نيوتن الذي ينص على أن كل فعل له رد مساوٍ له في المقدار ومضاد في الاتجاه ، هو أيضًا قانون للحركة المسرحية وللصراع الدرامي بصفة عامة . وبدون التضاد يتحول التكوين من كيان ديناميكي متفاعل إلى وضع استاتيكي راكد .

أما التوازن فضرورة لا غنى عنها للصورة المسرحية ، شأنها في ذلك شأن أية صورة فنية أخرى ، طالما أنها تحددت بإطار معين . ففي حالة غياب الإطار تتضاءل أهمية التوازن لغياب المرجع الذي سيقاس به التوازن . لكن الإنسان بطبيعته يرتاح إلى كل عوامل الاتزان في حياته ، وإذا افتقده فإنه يسعى حثيثًا لاسترداده . ونفس الوضع بالنسبة للصورة المسرحية الفاقدة للتوازن ، فإنها تثير داخل المتفرج أحاسيس متنافرة تنم عن عدم الرضا والإشباع ؛ مما يؤثر بالسلب على تلقيه للعرض .

وفي المسرح هناك نوعان من التوازن : توازن مادي وتوازن نفسي . ويحتوي التوازن المادي على تعادل في توزيع كتل التكوين على المسرح . والنموذج الواضح في هذا المجال يتمثل في إطار الصورة المسرحية ، وقد وضع منتصفه على محور ارتكاز يضع القوى المادية عند طرفيه في حالة تعادل . وهذا النوع من التوازن هو توازن متماثل لأنه تكرار متساوٍ للقوى والمسافات على جانبي محور الارتكاز ، ونادرًا ما يستخدم في المسرح ؛ لأن النمطية التماثلية تجعل التوازن هندسيا أو آليا أو مفتعلاً ؛ لأنه غير إنساني وغير طبيعي .

أما التوازن غير المتماثل فيعد أداة تعبيرية في يد المخرج ، يستطيع أن يقول من

خلالها معاني كثيرة . وينهض على وضع كتلة ثقيلة بالقرب من محور الارتكاز، تتوازن مع كتلة أخف بعيدة عن هذا المحور . ومن حق المخرج أن يتلاعب كما يشاء بالأحجام والأوزان والمسافات كي يبلغ أقصى طاقاته التعبيرية . فإذا تخيلنا مثلاً مشهدًا في أحد جانبيه كتل ثقيلة من الأثاث أو درجات ضخمة لسُلَّم داخلي موضوعة على مسافة معينة من محور الارتكاز ، فإن التوازن يمكن أن يحققه المخرج إذا رتب شخصياته على الطرف المقابل في تكوينات غير متماثلة تعيد التوازن المريح إلى إطار الصورة المسرحية .

أما التوازن النفسي فهو تعادل بين قوى متضادة أو متصارعة . في التوازن المادي تمتلك القوى أوزانًا وكتلاً فعلية ملموسة موزعة على طرفي المحور ، لكن التوازن النفسي ينهض على قوى غير محددة بدقة وغير ملموسة ماديا ، ومع ذلك فهو أكثر أهمية للمخرج من التوازن المادي . فالقوى والطاقات النفسية تمنح الإحساس نوعًا من الوزن أو الكتلة ، لكنها قوى وطاقات يصعب قياسُها وتحديدها ؛ ولذلك تحتاج من المخرج مرونة وحساسية فائقة لالتقاط تفاعلاتها ، خاصة عندما تتجسد في الحركة ، والحديث ، والصوت ، والضوء ، واللون . فمثلاً يمكن لشخصية قوية مسيطرة أن توحي بثقل يزيد في وزنه على مجموعة من الشخصيات المستسلمة أو السلبية .

والحركة أو الوضع الذي يوحي بالشروع في الحركة ، يمنح إحساسًا مرئيا بالقوة ، برغم أنه لا يعد جزءًا من التكوين . وبروز الطاقة الحركية من شأنه أن يزيد الإحساس بسيطرة الشخصية وبقدرتها على التعادل بمفردها مع كتل أكبر في التكوين .

ويلعب الضوء واللون دورًا سيكولوجيا فعّالاً في منح المساحات أو الشخصيات ذات الإضاءة الساطعة ، أو التي ترتدي ألوانًا مشرقة أو متضادة ، ثقلاً أكبر في التكوين من خلال الإحساس بكتلها المسيطرة .

ويعتمد الاستخدام الفعال للتوازن النفسي على خبرة المخرج وقدرته على التخيل إلى حد كبير ، إذ يمكن توظيف هذه العوامل بطرق شتى من خلال تنويعات مدهشة لا حصر لها . وتختلف تطبيقاتها من مشهد لآخر طبقًا لمواصفات كل مشهد على حدة . ومع تمرُّس المخرج وتعمقه في الخبرة فإنه يكتسب حسا مرهفًا يمكنه بسرعة من التقاط ثقل الطاقة ، أو الحركة ، أو الضوء أو اللون لتوظيفه في المكان والوقت المناسبين . وإذا كان العنصر الأساسي في التوازن هو مادي بطبيعته لأنه يكمن في أجسام الممثلين ، فإن التنويعات في ترتيب عناصر التكوين تصدر عن المؤثرات السيكولوجية لهذه العناصر .

أما عنصر التأكيد في التكوين المسرحي فضروري أيضًا لكل مجموعة على خشبة المسرح بحكم حاجتها إلى تأكيد شخصيتها الرئيسية أو شخصياتها الحيوية ؛ ولذلك يسرع المخرج إلى اختيار الشخصية التي يجب أن ترتكز عليها أنظار الجمهور ، وهو ليس حرًّا في هذا الاختيار الذي تحدده أهمية الشخصية التي سيؤديها الممثل وأهمية وطول الكلام الذي سيقوله . ومن الطبيعي في أي مشهد أن يرى المتفرج ويسمع بيسر الشخصيات المهمة ، ويجب على التكوين أن يؤكد ويركز عليها حتى يزداد الصوت المسموع قوة من خلال الرؤية . وهذا التأكيد يتغير وينتقل بالضرورة من شخصية لأخرى مع تطوّر المشهد في المسرحية . ويجب على المخرج أن ينوع في الأساليب التي يؤكد بها شخصياته ، وألا يكرر نفسه حتى لا يخلق نوعًا من الرتابة التي تدل على ضحالة الخيال ، خاصة وأن

لديه في وسائل التكوين المتاحة له ، الكثير مما يساعده على تأكيد شخصية ما أو التأكيد النسبي لغيرها من الشخصيات تبعًا لأهميتها النسبية للشخصية المؤكدة . ولعل أبسط الطرق في هذا المجال هو استخدام الأوضاع الجسمية القوية والمساحات والمناطق والمسطحات والمستويات .

أما عنصر الإيقاع فهو سلسلة تتخذ من عناصر الوحدة ، والتنوّع ، والاتساق ، والتضاد ، والتوازن ، والتأكيد ، حلقات متتابعة ومتنوعة لها . ويمكن تحديد مفهوم الإيقاع بأنه التكرار المنتظم الذي يحافظ على وحدة التكوين داخل حدود الصورة من خلال عناصر مميزة لها . وهو يمكن أن يكون رشيقًا وناعمًا وسلسًا أو خشنًا ومتوترًا ، بحيث يثير القلق داخل المتفرج . لكنه تكرار لا يصل أبدًا إلى درجة الرتابة والملل ، سواء أكانت رتابة ناعمة تهدهد المتفرجين ، وتقلّل من يقظتهم وقد تدفعهم إلى التثاؤب ، أو رتابة خشنة تحاصر المتفرجين بإحساس مزعج وخانق . فالإيقاع جرعات لا بد أن يتحكم فيها المخرج حتى يسيطر بالتالي على مشاعر الجمهور .

وإذا كانت هذه العناصر الحيوية ضرورية للتكوين ، فهي ضرورية أيضًا للحركة التي تعد من أهم خصائص الإخراج المسرحي ، لأنه في جوهره عملية ديناميكية . والحركة بطبيعتها لغة بصرية تملك قدرات تعبيرية غير محدودة ، برغم أنها لا تلجأ إلى عنصر الصوت . وقد ينسى المتفرج فقرات كثيرة من الحوار ؛ لأنه يحتاج إلى يقظة ذهنية وقدرة على الحفظ والاسترجاع ، أما صورة الحركة إذا انطبعت على شاشة المخيلة ، فإنه من الصعب نسيانها . قد تبهت أو تضيع بعض ملامحها لكن استرجاعها أسهل بكثير من استرجاع الحوار ، فقد لا يتذكر كثير من المتفرجين سوى بعض الكلمات أو الاستعارات من مشهد الشرفة

في « روميو وجولييت » ، لكن عندما يبدع المخرج في تشكيل الصورة وإدارة الحركة ، فإن المتفرج يعيش تجربة سيكولوجية وجمالية لا تنسى ، فالحركة قادرة على جذب العين والتمسّك بها . وهي تستطيع إثارة تشويق المتفرج ، وإبراز عوامل الصراع الدرامي ، والتعبير الحسي عن الانفعالات والمشاعر .

وإذا كانت الدراما قد عُرِفَت بأنها الصراع الإنساني وقد عبر عنه الحدث أو الفعل - فإن الحركة المسرحية تقبع في قلب هذا الفعل الدرامي . وإذا كان المخرج يستطيع من خلال التكوين المسرحي أن يقدم صورًا لها معنى ودلالة ، فإنه من خلال الحركة المسرحية يجعل الحياة تدبّ في هذه الصور . فهي من أهم أدوات المخرج لتجسيد أفكار المؤلف أمام الجمهور . وسواء أكانت المعاني الكامنة في النص مثيرة للفكر أم الانفعال ، فإن تجسيدها يمثل الهدف الوحيد للحركة . وفي كل موقف درامي فإن المخرج يختار الحركة التي تعبّر عن الدوافع المحركة للموقف أفضل تعبير مع مراعاة إمكانات المنصة التي يعمل عليها .

ولا توجد حركة بدون دافع يؤدي إليها ويمنحها معنى . ومهما كانت الحركة جميلة على المستوى الفني ، فلا قيمة لها ولا معنى بدون هذا الدافع . والبشر لا يتحركون إلا إذا كان لديهم سبب يدفعهم إلى الحركة . وفي الحياة لا نستطيع أن نفسِّر السبب وراء حركة أي إنسان إلا إذا شرع في التحرّك فعلاً . قد يكون السبب نتيجة لدافع داخلي مثل القلق الذي ينتاب الإنسان فيسير جيئة وذهابًا في ممر المستشفى في انتظار نتيجة عملية جراحية تجرى لعزيز لديه ، أو يكون السبب نتيجة لدافع خارجي كذهاب الخادمة لفتح باب الشقة ؛ لأن ربة البيت طلبت منها ذلك . أي أن الغرض أو الهدف هو الاختبار أو المعنى الدال على كل حركات البشر سواء في الحياة أو على منصة المسرح . وعندما تفقد الحركة على المسرح هذا

المعنى فلا بد أن تصيب المتفرج بالاضطراب والتشتّت ؛ فهو لا يفهم لماذا تتحرك الشخصيات على هذا النحو أو ذاك ، أو أن حركتها لا تناسب طبيعة الموقف . وهو ما ينطبق عليه المثل القائل بأن الأفعال تتحدث بصوت أعلى من الأقوال ، إذا اعتبرنا الحوار أيضًا نوعًا من الفعل .

ومن المعروف أن الحركة تجذب العين على الفور بعيدًا عن الأشياء الساكنة . وهذا ينطبق على الشخصية المتحركة وسط شخصيات قابعة في مكانها ، حتى لو كانت شخصية غير محورية . ولذلك يعتمد عنصر التأكيد في المسرح على الحركة لجذب الانتباه وتوجيهه طبقًا لسياق العرض . فالحركة تحدد دائمًا للمتفرج الاتجاه الذي يجب أن ينظر إليه ، شرط أن يكون لها معنى . أما إذا افتقدت هذا المعنى ، فإن المتفرج لن يجد سببًا وجيهًا ، يدفعه إلى متابعة مثل هذه الحركة بعينيه .

وتستطيع الحركة أن تحكي قصة بأكملها وليس مجرد معنى محدود . ومسرحيات التمثيل الإيمائي الصامت (البانتوميم) وأفلام السينما الصامتة أكبر دليل على ذلك . فلم يكن تشارلي تشابلن في حاجة إلى كلمات ليعبِّر بها عن حبكته ، فقد عبَّر بالحركة عمًّا تستطيع أن تقول الكلمات وما لا تستطيعه أيضًا . قد يكون للكلمة مدلول أو اثنان أو ثلاثة ، أما الحركة فيمكن أن تكون لها مدلولات لا حصر لها . ومدلولات الحركة فكرية كما هي انفعالية . ونحن نفعل هذا في الحياة فنحكم على رجل دخل الغرفة مثلاً بأنه غاضب أو مكتئب أو مضطرب أو مسرور من طريقة دخوله ومشيه وجلوسه أو وقوفه ، ثم نتعامل معه على هذا الأساس دون أن نستفسر منه عن حالته المعنوية . فإذا كان هذا هو سلوك البشر في الحياة اليومية ، فمن باب أولى أن يوظّف الإخراج المسرحي هذه اللغة الموحية والثرية والخِصْبة ويقننها ، بحيث تتفاعل مع لغة الحوار وتضيف إليها .

ولا تقتصر لغة الحركة على التعبير عن قصة أو انفعال ، بل تمتد لتشمل التعبير عن الملامح والخصائص المميزة لشخصية الإنسان التي تتكشف عندما يتحرك . وكثيرًا ما يهمل الكاتب المسرحيُّ أو يتجاهل وصف ملامح الشخصية وحركاتها اعتمادًا على أن الحوار به ما يكفي من التحليل الذي ينير أبعاد الشخصيات من الداخل ، لكن الحوار الذي يبدعه المخرج هو حوار الحركة ، فإذا كان المؤلف هو كاتب النص فالمخرج هو مبدع العرض . فهو يعيد رسم الشخصيات بالحركة التي يمكن أن تقول أو توحي بدلالات عديدة يعجز عنها الحوار ، أي يخرج الشخصيات من بين صفحات النص ليحركها على المنصة حية ، متبلورة ، تنفعل وتتفاعل وتتطور ، فينفعل معها الجمهور ويتفاعل بدوره .

وفي التكوين الثابت نستطيع أن نلمس نوعية العَلاقات بين الشخصيات من خلال ملامح الوجه وخطوط الجسم وتوتُّراته ، لكن الحركة تعد أكثر تأثيرًا وتحديدًا وحيوية في بلورة هذه العلاقات وتطويرها بمرور الوقت . وفي الفن التشكيلي يظل التكوين ثابتًا ، لكن في الإخراج المسرحي تتحول التكوينات الثابتة في تتابعها إلى حركة ديناميكية ، فيستفيد من جماليات التكوين ثم ينتقل بها إلى إمكانات حركية لا حدود لها .

والحركة المسرحية ليست مفردات معجمية جاهزة للاستخدام ؛ إذ إن تفسير المخرج للدوافع المحركة للشخصيات ، يختلف من مخرج لآخر ، ومن نص لآخر . وهذا ينطبق أيضًا على إحساسه بالنبض أو الطاقة الكامنة في الجملة الحوارية أو الموقف الدرامي . والحركة ليست مجرد نسخة بصرية ومكررة لهذه الطاقة ، بل تتخذ منها وسيلة إلى غاية أشمل وأعمق تتمثل في قوة الدفع والدلالة الكامنة فيها . ولذلك يضع المخرج نفسه أمام تساؤلات واختيارات عديدة ، ليس

في مواجهة كل موقف درامي فحسب ، بل في مواجهة كل سطر في الحوار ، كأن يسأل نفسه مثلاً : ما نوع التوتُّر الذي ينطوي عليه السطر ؟ هل يوحي هذا السطر أو الجملة بالروح العدوانية ، أو الاستسلام ، أو الانسحاب ، أو السلبية أو تهافت العاطفة ؟ هل الجملة نتيجة لإحساس مريح أو توتُّر مقلق ؟ هل الجملة مشحونة بطاقة عالية تستدعي حركة درامية على مستواها ؟ هل في مقدور حركة من نوع معين أن تضاعف من قوة الانفعال الكامنة في الجملة ؟ هل التناقض بين مضمون الحوار ومضمون الحركة يمكن أن يبلور تشتت الشخصية وضياعها ؟ هل يمكن أن يصبح السكون بين حركتين حركة في حد ذاته ، وإن كانت سلبية ؟ وغير ذلك من التساؤلات والاختيارات والاحتمالات التي يجب على المخرج حسمها أولاً بأول في خطوات إخراجه للنص .

وإذا قرر المخرج أن تتحرك الشخصية في موقف ما ، فإن تساؤلات أخرى تطرح نفسها عليه مثل : أين ومتى وبأي أسلوب يمكن أو يجب على الشخصية أن تتحرك ؟ وكيف يمكن صنع الحركة بحيث تنقل إلى الجمهور بالضبط المعنى الذي يقصده المخرج ؟ وغير ذلك من الأسئلة التي تكمن إجاباتها في تمكنه من مفردات الحركة وخصائصها وإمكاناتها التعبيرية ، وأيضًا قدرته التخيلية ووعيه بالدلالات الحركية للناس في حياتهم اليومية ، بحكم أن قواعد اللغة الحركية في المسرح مستنبطة من تلك التي نعرفها في الحياة . وهذه الإمكانات التعبيرية تشمل المعاني والدلالات والتلميحات والإسقاطات والإشارات والإيقاعات واللفتات والإيماءات . . . إلخ . ولا شك فإن التحليل الدقيق لخصائص الحركة وإمكاناتها سوف يساعد المخرج في اختيار أفضل حركة يمكن أن تجسّد المعنى الذي يقصده مؤلف النص .

وتتميز كل الحركات بست خصائص أساسية هي : الاتجاه ، والقوة ، والسرعة ، والاستمرارية ، والتوقيت ، والكمية . وهذه الخصائص هي التي تحدِّد المعنى العام للحركة من خلال المعنى الخاص لكل منها في علاقته ببقية معانيها . وهذه الخصائص تطبق على المسرح كما هي في الحياة ، إلا إذا أراد المخرج أن يحدث تأثيرًا طليعيا أو تجريبيا يميل إلى الإغراب . لكن في كل الأحوال لا بد من مراعاة حدود الحركة المسرحية على المنصة التي لا تملك اتساع الحياة وعمقها ، وبالتالي لا بد من اللجوء إلى بعض الحيل أو الأساليب أو الملامح المصطنعة بحكم الصنعة .

ويرتبط اتجاه الحركة دائمًا بشخصية أو شيء . أي أنه يمكن تحديد الاتجاه بأنه اقتراب أو ابتعاد من نقطة مثيرة لاهتمام المتفرج . وعلى المستوى التقني البحت ، فإن اتجاه الحركة هو مسألة نسبية فيما يتصل بأجزاء المنصة ، مثل التحرك يسارًا أو يمينًا ، أعلى المنصة أو أدناها . ويعتمد المخرج على فَهْمه لمعنى الاتجاه في تحريك شخصياته . وعلى أية حال ، فإن الاقتراب أو الابتعاد من نقطة مثيرة للاهتمام هو الذي يدلّ المتفرج على نوعية قوى الدفع المتفاعلة في الموقف .

ومن المفترض أن كل الحركات في الحياة هي حركات إلى الأمام . والناس لا يتراجعون إلى الوراء إلا لتفادي ضربة مادية أو نفسية ، أو لخسارة في صراع محتدم ، أو لتجنّب موضوع مثير للضيق أو التوتُّر أو الاكتئاب . فإذا كانت الحركة إلى الأمام هي القاعدة فإن الاستثناء هو التراجع إلى الخلف . ومن الطبيعي أن يكون المتفرج واعيًا بهذه الأنماط التي اعتادها في حياته اليومية ، ويتوقع بالتالي تردد أصدائها وتبلور ملامحها عندما يشاهد العرض المسرحي بصفته قطعة متبلورة من حياته . وأية حركة ضد هذا الاتجاه سوف تبدو في نظره

على الفور مزيفة ومفتعلة وضد طبيعة الأشياء .

وإذا كان لكل حركة اتجاه ، فلا بد أن تكون لها قوة دافعة أيضًا . ويمكن تحديد هذه القوة بأنها الطاقة الفكرية والنفسية والروحية والمادية الكامنة في الحدث الدرامي . والتوتُّرات المادية والجسدية ، سواء أكانت بهيجة أم كئيبة ، تمد المتفرج بمؤشِّرات عن نوع الشحنة الانفعالية وحجمها في الموقف الدرامي الراهن . وبحكم أن الحركة هي التجسيد الحيّ لهذه التوتُّرات ، فإن كمية الطاقة الدافعة للحركة لا بد أن تتناسب طَرْديا مع التوترات الانفعالية الراهنة أمام المتفرج . وقوة أية حركة يمكن أن تتبدل من القوة إلى الضعف أو العكس . فالحركات القوية تنتج عن انفعالات قوية وتتجسَّد في خطوط حادة ومتدفقة بالحيوية . أما الحركات الضعيفة فتفتقر بطبيعتها إلى التوتر والانفعالات الجياشة .

ويعتقد بعضُ المخرجين أن قوة الحركة وحِدَّتها رهن بمساحة المنصة التي تجري عليها الحركة . وهذا يمكن أن يكون صحيحًا من وجهة نظر التأكيد عليها . فإذا كانت هناك حركتان متشابهتان في قوة الدفع والطاقة ، فإن الحدث الذي يقع في منطقة قوية أو يتحرك من منطقة ضعيفة إلى منطقة أقوى ، سيبدو أمام الجمهور أكثر حدة وحيوية من ذلك الذي يحدث في منطقة ضعيفة أو يتحرك من منطقة قوية إلى أخرى ضعيفة . لكن قوة الحركة في أغلب الأحيان مرتبطة بالدافع النفسي المحرك للشخصية . فليست هناك قيود تقنية مفروضة على المنصة ؛ ولذلك تلعب خبرة المخرج وحسه الدرامي دورًا كبيرًا وحيويا في تجسيد التناسب الطردي بين الانفعال في الحوار والقوة في الحركة .

والسرعة أيضًا من خصائص الحركة لأن سرعة حركة الممثل تساعد المتفرج

على إدراك كنه الموقف وحقيقة الشخصية . وبصفة عامة ، فإن الحركة السريعة تثير حيوية المتفرج وانطلاقه النفسي والفكري أكثر من الحركة البطيئة التي قد توحي بالخمود أو التأمل المتأني في أفكار وتوجهات معينة . فالإيقاع السريع للحركة قادر على توليد إيقاع مماثل داخل المتفرج ، في حين يوحي الإيقاعُ البطيء للحركة بالوقار ، وربما الشيخوخة والانتظار على هامش الحياة . والمبادئ التي تحكم السرعة في الحركة مشابهة إلى حد كبير لتلك التي تتحكم في الإيقاع والسرعة في العناصر الأخرى للإخراج المسرحي .

أما عنصر الاستمرارية في الحركة فيتحدد بطول واستمرارية الحركة سواء في الزمان أو المكان . ومن وجهة نظر تقنيات الإخراج فإن استمرارية الحركة مرتبطة بطول الجملة . فمن المعروف أن الجملة المنطوقة تجذب الانتباه وتسيطر عليه ، ويتحتم على الحركة أيضًا أن تمتلك هذه المقومات والخصائص ؛ ولذلك من المهم أن نؤكد على ضرورة المواكبة أو التوازي بين طول الحركة المرئية وطول الجملة المنطوقة ، إلا إذا كان الهدف هو التأكيد الخاص على إحداهما دون الأخرى .

والحركات الطويلة تشكِّل صعوبة سواء بالنسبة للمخرج أو الممثل ، لأن المتفرج يلتقط معنى الحركة من أول وهلة ويستوعبه بسرعة ، فإذا استمرت الحركة أطول من اللازم ، فإن اهتمامه بها سرعان ما يضعف ويشحب . ولهذا السبب يحرص معظم المخرجين ، إن لم يكن كلهم ، على أن تكون معظم الحركات المسرحية قصيرة وحادة . ومع ذلك فإن طول الحركة له قيمة انفعالية لا يمكن تجاهلها . فإذا كانت كل الحركات قصيرة وحادة فلا بد أن يترتب عليها توتُّر حاد ولاهث وجاف عند المتفرج . فعندما تعبر امرأة جميلة منصة المسرح وهي تتهادى برشاقة في ملابسها الأنيقة المتناغمة ، فلا شك أن بطء الحركة هنا يشكل متعة

للمتفرج ، ويقصد إليه المخرج عمدًا لمنح المتفرج فرصة التأمُّل المتأني لبعض الدلالات التي يريد ترسيخها في ذهنه ، هذا بالإضافة إلى أن الحركة البطيئة توحي بأحاسيس الراحة والتناغم ، بل وبأجواء الحلم والشاعرية ، وذلك برغم أن السرعة تبدو في أحيانٍ كثيرة عاملاً أهم من عامل الاستمرارية .

ومن الواضح أن طول الحركة رهن بالمسافة بين الممثلين أو بين الشخصية المتحركة والجماد الثابت . وإذا كان البشر بطبيعتهم يميلون إلى ادخار طاقتهم بقدر الإمكان ، فإنه يتحتم على الممثل أن يسلك أقصر طريق صوب هدفه . وأي تأخير أو انحراف أو لف أو دوران يصبح من الصعب تبريره دراميا ؛ لأن من شأنه أن يدخل بالمتفرج في متاهات جانبية أو دوائر مفرغة بعيدًا عن الاتجاه المنشود والدافع الحقيقي إليه .

ومن الصعب إيجاد نوع من التطابق الحرفي بين طول الجملة المنطوقة وطول الحركة المرئية ، ولذلك يتحتم على الممثل أن يبلغ هدفه قبل الانتهاء من آخر كلمة في جملته بلحظة أو لحظتين ، لأنه إذا انتهت الحركة قبل نهاية الجملة فقد يؤدي ذلك إلى عدم تطابق شريط الصوت مع شريط الصورة ، إذا استعرنا لغة السينما على سبيل التوضيح . كذلك ، فإن جملة قصيرة تصاحبها حركة طويلة أمر يبدو عادة مزيَّفًا وغير مقنع . فالمعنى في الجملة هو الذي يحدد استمرارية الحركة بصفة عامة .

أما عن توقيت الحركة فمرتبط عادة بتوقيت الجملة ، لكن إذا قصد المخرج أن تسبق الحركة الجملة أو تبدأ الحركة بعد انتهاء الجملة ، فإنه يهدف بذلك إلى التأكيد على إحداهما ؛ لأن تركيز المتفرج في هذه الحالة يكون متفرغًا لإحداهما دون الأخرى . والقاعدة المسرحية تقول إنه إذا سبقت الحركة الجملة ، فإن التأكيد

يقع على الجملة ؛ وإذا سبقت الجملة الحركة ، فإن التأكيد يقع على الحركة . وغالبًا ما تكون نهاية الجملة المسرحية في حاجة إلى تأكيد ، خاصة إذا كانت تمثل ذروتها . ويمكن استخدام عَلامات تحديد الجمل والحركات بهدف تركيز الانتباه على ملامح معينة في الموقف الدرامي .

أما الكمية بصفتها الخاصية السادسة والأخيرة للحركة فتكمن أهميتها في الشحنة الانفعالية التي يتلقاها الجمهور من خلال عدد الحركات الموجودة في كل تتابع زمني على حدة . وعادة ما يسأل المخرج المبتدئ نفسه : ما هي الكمية المناسبة من الحركة التي يجب عليّ أن أستخدمها ؟ لكنه لن يجد إجابة جاهزة عن هذا السؤال إلا إذا قيل له : استخدم أكبر كم من الحركة يتطلبه الموقف الدرامي ، لكنها تظل إجابة غير شافية على الإطلاق .

إن كمية الحركة تعتمد في جزء منها على نوعية المسرحية المطروحة للعرض وأسلوب إنتاجها وبالتالي إخراجها . فبعض المسرحيات تكتسب مزيدًا من القوة عند عرضها نتيجة للعدد الضخم من الحركات ، والبعض الآخر يفقد كثيرًا من معناه نتيجة لحشد الحركات التي أتخم بها العرض . وبصفة عامة ، فإن العدد الضخم من الحركات من شأنه أن يثير إحساسًا بالطاقة ، والحيوية ، والسرعة اللاهثة ، والإثارة ، بل والعنف . وربما كانت العروض التي تقل فيها الحركة أو تكاد تنعدم من ذلك النوع من النصوص التي توحي بالركود ، والملل ، والتشتُّت ، والضياع ، والسكون ، والشحوب ، والوقار ، والاكتئاب ، واليأس ، والشيخوخة النفسية ، وغير ذلك من الأحاسيس والانفعالات التي جسَّدها كتّاب عظام من أمثال أنطون تشيكوف وتنيسي وليامز . لكن من ناحية أخرى فإن التوتُّر الانفعالي قد يصل إلى ذروة عالية لدرجة أن النشاط الحركي يصاب بالشلل التام الذي يشعر المتفرج بأن الشخصيات قابعة في سلبية تامة على فوهة بركان يعتمل

باطنه بالحمم المنصهرة ، لكنه لم ينفجر بعد . وربما انتهى العرض كله دون أن ينفجر .

ويخشى المخرجون المبتدءون والتقليديون استخدام قدر كبير من الحركة نظراً لصعوبة هذه العملية و وعورتها ، فما أسهل أن تجلس الشخصيات في استرخاء على مقاعد وثيرة على المنصة وهي تتبادل حديثًا ذا شجون . لكن النتيجة ستكون بلا شك مجرد صورة استاتيكية عاجزة عن إثارة اهتمام المتفرج والتمسُّك به . وإذا تذكرنا أن قوة الحركة تكمن في قدرتها على ربط الجمهور في القاعة بما يدور على المنصة ، وتوصيل قصة معينة وانفعالات مقصودة ، فإن خطأ المخرج قد يكون أفدح في إتخامه العرض بحشد مرهق من الحركات مما لو لجأ إلى حركات قليلة ومحدودة .

وبناءً على ما سبق يمكننا أن نوجز المبادئ العامة للحركة المسرحية فيما يلي ، حتى تكون بمثابة دليل يستطيع به المخرج المبتدئ أن يخطط لنوعية وكمية الحركات التي سيوظفها في عرضه المسرحي :

أولاً : لا بد من مراعاة أن الحركة تجذب الاهتمام وتتشبث به . ففي أية صورة استاتيكية ساكنة ، يجذب الاهتمام أي عنصر متحرك ، بل ويكاد يلغي النظر تمامًا إلى العناصر الساكنة ؛ ولذلك تعد الحركة أساس الإخراج المسرحي إذ يستطيع المخرج بها أن يوجِّه ويتحكم في انتباه المشاهد .

ثانيًا : لا توجد حركة بدون غرض أو هدف . فإذا كانت الحركة تتحكم في انتباه المشاهد ، فإن أية حركة بلا هدف لا بد أن تصيبه بالاضطراب والتشويش . فلا بد من التبرير المنطقي لكل حركة حتى لو كانت تعبِّر عن ضياع المنطق .

ثالثًا : الوجود الحقيقي للشخصية الدرامية هو اتحاد وتفاعل بين أقوالها

وأفعالها . فإذا كان الحديث أو الحوار يتحكم في الانتباه وكذلك الحركة ، فإن التفاعل بينهما لا بد أن يقوي النقطة البؤرية التي يجب التركيز عليها . وأي انفصال بين الأقوال والأفعال لا بد أن يؤدي إلى تشتيت الانتباه .

رابعًا : حركة الشخصية هي الوسيلة الأساسية لجذب انتباه المشاهد إليها ، ولذلك يجب ألا يشترك فيها أي عنصر آخر من شأنه تشتيت الانتباه بعيدًا عنها . وبالطبع فإن هناك أساليب لتحريك أكثر من شخصية في وقت واحد ، لكنها تكاد تعتبر استثناء من القاعدة ؛ لأنها تحتاج من المشاهد يقظة مضاعفة . لكن هذه القاعدة لا تنص على الشخصية الواحدة بقدر ما تحتم الحركة الواحدة التي قد تشترك فيها أكثر من شخصية .

خامسًا : لا بد من تحديد أقصر مسافة نحو الهدف حتى لا تطول الحركة أكثر من اللازم وبدون داعٍ . والمخرج المتمكن يعرف جيدًا أن الناس في حياتهم اليومية يسعون إلى أهدافهم بأسرع السبل وأقل الجهود ، وهذا السلوك يصبح أكثر ضرورة وإلحاحًا في المسرح ؛ لأن أي تغيير أو انحراف في مسار الحركة لا بد أن يوحي للمشاهد بتغيير أو انحراف في الدافع الكامن وراء الحركة ؛ مما يؤدي إلى تمييع السياق الدرامي . لكن هذا لا ينفي أن الحركة الرشيقة والمتناغمة والمياسة لها قيمة جمالية في حد ذاتها ، بصرف النظر عن الهدف الذي تسعى إليه . وكثيرًا ما يلجأ المخرجون إلى التطويل فيها إذا كانت تشكل متعة لعيون المشاهدين .

سادسًا : الحركة الواحدة تعبِّر عادة عن دافع واحد خلفها . واتجاه الحركة وقوتها وسرعتها لا تتغير بدون تغير الدافع الكامن فيها . فالمشاهد لا يستطيع أن يفكِّر في الحركة دون التفكير في الدافع المؤدي إليها ؛ ولذلك فإن أي تغيير في خصائص الحركة بدون تغيير في الدافع لا بد أن يبدو مقحمًا ومدسوسًا ومفتعلاً

ومزيفًا .

سابعًا : إن الحركة المسرحية هي حركة إلى الأمام نحو الهدف . وسواء أكانت الحركة صوب نقطة الاهتمام أم ابتعادًا عنها ، أم مرورًا بها وتجاوزها ، فإنها دائمًا إلى الأمام ، مثلها في ذلك مثل الحركة البشرية في الحياة اليومية . وأي انحراف بعيدًا عن هذا النمط الطبيعي ، باستثناء حالات خاصة في نصوص تحتمها ، لن يقتنع به المشاهد لزيفه وافتعاله .

ثامنًا : يختار المخرج كلا من الاتجاه ، والقوة ، والسرعة ، والاستمرارية ، والتوقيت ، والكمية ، بالأسلوب الذي يقدم للمتفرجين أحسن تفسير للجمل المنطوقة . فكل عنصر من عناصر الحركة هذه له معنى ودلالة عند المتفرج . إن التوازن في الاختيار بين هذه العناصر ، وتوظيفها بدرجة أو بأخرى من شأنه أن يقدم أفضل تفسير حركي للنص المسرحي .

وبصفة عامة ، فإنه إذا كان الإخراج المسرحي لغة لها مفرداتها ومصطلحاتها ودلالاتها وإيحاءاتها ، فهي لغة موازية للغة النص المسرحيّ ، لكنها لا تظل على هذا التوازي متى بدأت عملية الإخراج ؛ إذ يتحول التوازي إلى اتحاد وتفاعل ، فلا يحدث في العرض المسرحيّ أي انفصال بين الأقوال والأفعال ، بل يبدو في النهاية وحدة متكاملة برغم عناصرها المتعدِّدة ، التي سهر على بلورتها وتوظيفها فريق من الفنانين والفنيين بقيادة المخرج .

ونظرًا لأن الممثل هو أداة المخرج الرئيسية ، وأحيانًا الوحيدة ، في صياغة الحركة المسرحية ، فقد خصصنا الفصل التالي لدراسة التمثيل وتحليله كفن وحرفة .

الفصل الثالث

التمثيل

لا جدالَ في أهمية الدور الذي يقوم به الممثلُ في العرض المسرحي ، الذي لا تقوم له قائمة بدونه ؛ إذ لا يمكن الاستغناء عنه مطلقًا ؛ لأن المسرحيات تكتب أصلاً لتمثَّل ويراها الجمهور . وسواء أكانت المسرحية تنهض على حوار ثنائيّ يتبادله ممثلان ، أم كانت إيمائية صامتة (بانتوميم) ، تعتمد كليةً على الحركة والإشارة والإيماءة - فإن الممثل هو الأداة الرئيسية لتوصيل ما يدور في ذهن الكاتب المسرحيِّ من رؤى ومعانٍ وأفكار وانفعالات إلى الجمهور ، وكذلك توصيل رؤية المخرج الإبداعية للنص المسرحيِّ .

إن مهمة الممثل أن يؤدي ما يكتبه المؤلفُ المسرحيُّ من خلال توجيهات المخرج سواء على مستوى الحوار أو الحركة . وتتجلى مسئوليةُ الممثل في أنه الواجهة التي يرى فيها الجمهورُ إبداع المؤلف وإبداع المخرج في آنٍ واحد ، وأي إخلال بهذه المسئولية ، سيدفع ثمنه كلُّ أعضاء فريق العرض المسرحيِّ .

ونظرًا لخطورة دور الممثِّل وحساسيته ، فقد قام به كتاب مسرحيون كبار من أمثال سوفوكليس وشكسبير وموليير . وكثيرًا ما ألف كتابٌ آخرون مسرحياتهم وفي ذهنهم ممثلون معينون معروفون بقدرات معينة . وحتى عندما يؤلِّف الكاتب مسرحيته دون اعتبار لممثلين مُعَيَّنين ، فإنه يعلم مسبقًا ما سوف يفعله الممثلون ؛

ولذلك إذا كانت مهمة الممثل أن يؤدي الشخصية التي ابتدعها المؤلف فإنه يتحتم على المؤلِّف أن يكتب ما يمكن أداؤه من خلال وعيه بمواصفات الحركة على منصة المسرح ، و وقع الحوار على مسامع المشاهدين عند إلقائه . وبدون هذا الوعي الأدائيّ يصبح نجاحُ مسرحيته أمرًا مشكوكًا فيه للغاية .

ولا بد أن سعادة الكاتب المسرحيّ تبلغ ذروتها عندما يقوم ممثِّلون من طراز رفيع بأداء أدواره وتجسيد قيم مسرحيته أمام الجمهور . وكم تكون تعاسته بالغة إذا وزعت أدواره على الممثلين بطريقة خاطئة ، أو لم يكن الممثلون على المستوى المنشود من الإجادة والإتقان . ومن المعتاد ألا يفرق المتفرج بين النص الضَّعيف والأداء الضعيف ، بل إن الناقد المسرحيَّ نفسه كثيرًا ما يلقي باللوم كلِّه على الكاتب المسرحيِّ ، عندما يكون الممثل مسئولاً عن ضعف الأداء والتعبير ، أو يكيل المديح لممثل أدى دوره الذي كتبه المؤلفُ ببراعة واضحة . بل إن المؤلف يصبح في أحيانٍ كثيرة مسئولاً عن أداء الممثلين الضعيف نتيجة لإجهادهم أو لظروف شخصية يمرون بها أو لعدم كفاءتهم . ونظرًا لعدم إلمام المتفرجين بتقنيات الإخراج المسرحيِّ ، فإنّ المؤلفَ هو المعرض للوم دائمًا . وهم ليسوا على استعداد للذهاب لمشاهدة عروض مسرحية ضعيفة يؤديها ممثلون غير أكفاء ، مهما كانت جودةُ النص المسرحيّ وإتقانه .

وقد شاعت في مصر والعالم العربي مصطلحات صحفية في مجال النقد المسرحيِّ مثل : « وقد تفوق الممثل في أدائه للدور على نفسه . » وهي مصطلحات أقل ما توصف به أنها غير دقيقة ، لأن الممثل مهما أجاد فإنه لا يستطيع التفوق على الدور الذي يقوم بأدائه ؛ لأن تفوُّقَهُ منحصر في تفسير الشخصية التي أبدعها المؤلفُ المسرحيُّ . أما إذا طغت ذاتيته أو نرجسيته وتلاعب

بالدور ، وأضاف إليه المؤثِّرات أو « اللازمات » التي اشتهر بها – فإنه بذلك يخرج على النص ويتجاوز المعاني التي دارت في خلد المؤلف ويجعل من نفسه مؤلفًا مسرحيا على حساب المؤلف الأصلي . وبالطبع ، لن يستطيع الجمهورُ التفرقة بين ما يكتبه المؤلف وما يؤلفه الممثل .

ولا يوجد ممثلٌ زاهد في لفت نظر الجمهور إليه . وهذا حقه بالطبع ، ولكن في حدود دوره . لكن هناك ممثلين يسعون لإبراز أدوارهم على حساب زملائهم حتى يظهروا بمظهر المجيدين المتمكنين ، وهم غالبًا ما يفعلون ذلك بافتعال ما يشتت انتباه الجمهور ، وقد يصلون إلى حدِّ التورط في تفاهات قد تضعف من كيان العرض المسرحيِّ ككل . فمثلاً ، قد يقوم ممثِّل بحركة معينة في أثناء قيام زميله بقول شيء مهم ، على أساس أنّ الحركة أكثر قدرة من الحوار على لفت النظر والانتباه . فإذا أشعل ممثل سيجارة في حين انهمك زميله في الحديث عن نقطة فاصلة في المسرحية – فإن أثر حديثه سيضيع كليةً ؛ لأن العين في المسرح أكثر حساسية ويقظة من الأذن ، بل إن دخول خادم بلاط الملك وهو يلقي كلمة تاريخية من شأنه أن يجذب انتباه الجمهور إليه ، مهما كانت أهمية كلمة الملك . وهذه الخدع المسرحية لجذب انتباه الجمهور لا يمكن حصرُها ، بل إن الممثلين يبتكرون منها المزيد على مر العصور .

ومن ناحية أخرى ، فإنه كلما كان الدورُ عميقًا ومتعدد الجوانب والمعاني والإيحاءات – زادت فرص تفسيره سواء على مستوى الإخراج أو التمثيل . والمسرحيات العظيمة تقدم هذه الفرص لكل فرقة مسرحية تشرع في تقديمها من زاوية جديدة أو معاصرة . ومسرحيات شكسبير خير مثال على ذلك ؛ فمثلاً يرغب كلُّ ممثل في أداء دور هاملت ؛ لأنه شخصيةٌ خِصْبة للغاية ، ولا يمكن

حصر أبعادها أو أعماقها في تفسير أو تفسيرين ، بل إن أية مناقشات ودراسات عنها لا بد أن يخرج الفنانون منها برؤية جديدة . وبذلك يستطيع كلُّ ممثل أن يحقِّق كل إمكاناته في التعبير وميوله في الظهور ، وأن يضفي على الدور أداءً متميزاً ومتفرداً إلى حد كبير . ولكن إذا كان كل تفسير لهذه الشخصية يتميز بسمات وملامح خاصة ، فإنه في الوقت نفسه نابع من أعماق النص وليس دخيلاً عليه .

وأعماق هذا النص وأبعاده تبلور لنا تناقضات النفس البشرية من خلال شخصية هاملت كشاعر ، وفيلسوف ، وشاب عازم على الانتحار لما يعانيه من اكتئاب وفصام ، ومجنون ، وسيكوباتي ، وعاشق ولهان ، وسياسيّ داهية ، وابن مصاب بعقدة أوديب ، بحيث لا يستطيع التخلص من سيطرة حبه لأمه ، ودعي ، وحَيِيّ كامرأة ، وغير ذلك من الأبعاد والأعماق التي لا يمكن لممثل مهما كانت قدراتُهُ أن يزايد عليها .

وما ينطبق على « هاملت » ينطبق على كل المسرحيات العظيمة التي أبدعتها عبقرية كبار الكتاب . والممثل القدير في هذه الحالة يتبع نصيحة الناقد الإغريقي عندما قال : « تذكر أنك ممثلٌ في مسرحية ، يحدِّد شخصيتها كاتب المسرحية ذاته . وهذا هو عملك أنت : أن تؤدي الدور الذي أسند إليك بمهارة تستدعي الإعجاب والاحترام . أما اختيار الأدوار ، فذلك عمل من اختصاص الآخرين . »

ومع ذلك فليس كل ما يتمناه المرء يدركه ؛ إذ ليس من اليسير دائمًا أن يجد المخرج الممثلين الذين يستطيعون أداء الأدوار التي تسند إليهم بطريقة مثيرة للإعجاب والاحترام . والمخرج نفسه قد لا يملك الوقت الكافيَ لدراسة القدرات

المختلفة للممثلين بحيث يساعدهم على تنميتها ؛ مما يجعل اختيارهم عملية عشوائية وغير مُنَظَّمة ، يلعب فيها الحظ أو الفرص المواتية دورًا كبيرًا . ويعتمد معظم المخرجين في اختيارهم على هيئة الممثل التي تتجسد في خصائص بدنية معينة تناسب الدور ، خاصة إذا كانت الأدوارُ التي يؤديها يغلب عليها لونٌ معين اشتهر به الممثل . وقد اشتهر بعضُ الممثلين بالتخصُّص في أداء دور الزوج الضعيف المهزوز ، وعلى استعداد لتكراره ، كما لو كان أي زوج من هذا النوع يصوِّره أي كاتب مسرحيّ ، صورة طبق الأصل من أي زوج في مسرحية كاتب آخر .

والوجه الجميل أو القوام الممشوق أو السلوك الجذاب المغري غالبًا ما يلقى قبولاً أكثر من الموهبة الأصيلة ، أو من سنوات الدراسة الطويلة التي قد يقضيها الهاوي في إعداد نفسه ليصبح ممثلاً . ولعل من أهم المشكلات التي يعاني منها فنّ التمثيل ، قوة جذبه للمدعين الذين يستهويهم المسرح كوسيلة للشهرة والمال والنجومية وإشباع الغرور ، لكن المشكلة تتحول إلى محنة إذا استطاع هذا الدَّعيّ أن يفرض نفسَه ؛ إذ إن الفنان التشكيليّ أو الموسيقي أو الكاتب المسرحيّ غير الكفء لا يعوق تقدم زملائه الأكفاء ، أما الممثل غير الكفء فإنه يجني على زملائه بحكم أن العرض المسرحيَّ إبداعٌ جماعيّ ، وفي الوقت نفسه يحرم زملاءه المتمكنين من الفرص التي يستحقونها .

وموهبة الممثل لا تفرض نفسها بنفسها في معظم الأحيان ؛ لأنها في حاجة دائمة وملحَّة للتدريب المنهجيّ المناسب . والتمثيل كفن وحرفة ، نظام صعب ومعقد ويحتاج إلى مهارات عديدة : الإلقاء ، وإخراج الصوت ، وتلوين النبرات ، ومرونة الجسم التعبيرية ، والتوقيت ، والعمل الجماعيّ ، والمكياج ،

والتشخيص ، والحس العميق الواعي بكل هذه المهارات التي تحتاج إلى وقت طويل وجهد متواصل للتمكُّن منها . بل إن الممثل يكتشف في خبرته العملية أبعادًا وأعماقًا وآفاقًا لم تكن لتخطر بباله في أثناء دراسته الأكاديمية التي لا تواكب الابتكارات الحديثة في تقنيات المسرح بالسرعة الواجبة نتيجة لطبيعتها المحافظة وإمكاناتها المحدودة .

وإذا كانت الدراسةُ النظرية تميل إلى حسم بعض القضايا الفنية المعلقة ، فإن الخبرة العملية تؤكِّد أن الأمر ليس بهذه البساطة . فالدراسة النظرية مثلاً تفترض في الممثل أن يستغرقه الدورُ الذي يؤديه استغراقًا كاملاً حتى يستطيع أن يوصل المعنى الذي يقصده الكاتب المسرحيّ ، في حين تحرضه الخبرة العملية على أن يضفي على حيوية الأداء وصدقه لمحات من جاذبيته الشخصية عند الجمهور ؛ مما يضمن له رواجًا خارج حدود دوره . وقد يؤدي التطبيق الأمين للنظريات الأكاديمية إلى نوع من الأداء الباهت غير المشوق ، في حين يتمتع عددٌ كبير من الممثلين الناجحين بشعبية جارفة نتيجة لشخصياتهم الجذابة ، أو لأنهم يلونون ويحورون كل دور يقومون بأدائه ليلائم جاذبيتهم الشخصية .

كذلك تطالب الدراسةُ الأكاديمية الممثل بأن يراعي كل كبيرة وصغيرة وكل لمحة وإشارة في دوره بدقة فائقة ، وأن يلتزم هذه الدقة بحذافيرها كلما أدى هذا الدور ، لكن الخبرة العملية تقول إنه من الأفضل أن يؤدي الدورَ كما يشعر به أثناء أدائه . ولا شك في أن مجرَّد أداء الدور أداءً حرفيًا وتقنيًا يفقده مرونته وتدفّقه وسلاسته وحسه الانفعالي ، وأن تطعيم الأداء بلمسات من التلقائية يضفي عليه شيئًا من العذوبة التي تتسلل في يسر إلى نفوس المشاهدين الذين يتجاوبون مع الممثل ، فيمدونه بطاقات انفعالية وتجليات حسية متجددة . ومن المعروف أن

الإثارة التي تواكب ليلةَ الافتتاح تمد الأداء بإلهام قد لا يتكرر أبدًا في ليالي العرض التالية .

لكن التصرّف في الأداء يفترض أن تكون الفرقة المسرحية أسرة واحدة ، يعي كلُّ عضو فيها أسلوب العضو الآخر ، ويعرف كيف يسلك تجاهه مع كل تصرف جديد قد لا يكون متوقعًا . فقد اعتادوا الأخذ والعطاء ، ولديهم القدرة على تكييف أنفسهم بسهولة حسب النمط المتغير ، وبالتالي يضفي التصرفُ الجديد في الأداء لونًا وحيوية على العرض . أما إذا اجتمع عددٌ من الممثلين لم يسبق لهم العمل معًا ، فلا بد أن يسفر التصرفُ عن أداء مفكَّك أو بعيد عن الأدوار المفروض أداؤها ، ولا بد لهؤلاء أن يتبعوا المنهج الذي وضعه المخرج بحذافيره . لكن الذين يصرون على الالتزام الحرفيّ بالمنهج أو الطريقة - بصرف النظر عن الكفاءة الشخصية للممثّلين - هم حرفيون أو ممثلون تعوزهم المهارةُ وضبطُ النفس والحضور واللّماحيَّة اللازمة للأداء المتقن المتمكن الذي يتطوّر بطريقة واعية منظمة .

ولا شك فإن نجاح العرض المسرحيّ رهنٌ بتعبير الكاتب المسرحي عن نصه بأسلوب يساعد المخرج على التفوُّق في استخدام أدواته ، ويهيئ للممثل فرصة استخدام قدراته ومواهبه على أفضل وجه ، بحيث تتعادل حريتُه في الأداء مع مسئوليته تجاه دوره بصفة خاصة والعرض المسرحيّ بصفة عامة . فكل قرار يتخذه ، وكل إحساس يستشعره ، وكل صوت يحدثه ، وكل حركة يؤديها ، لا بد أن تكون مطابقة لخصائص النص من ناحية ، وملبية لتوقعات الجمهور ورغباته من ناحية أخرى .

إن فن التمثيل يتجلى في اللحظة التي يركِّز فيها الممثل بوعي على إحداث

تأثير مقصود في عقل الجمهور وروحه وخياله ؛ ولذلك فهو ليس فنّا مثيرًا للميول النرجسية والأنانية وحب الظهور عند الممثل كما يظن البعض ، فالممثل يخرج من ذاته كي يتناغم مع ذوات المشاهدين ، سواء في الأهداف أو القيم التي يسعى لبلورتها ، أي أن ذاته الفنية لا تتحقق إلا من خلال ذوات الآخرين الانفعالية . ومهمته الإبداعية لا تقتصر على التوصيل ، بل تشمل التفسير أيضًا من خلال أسلوب حركاته وإيماءاته ونبراته ولفتاته ولمحاته وإشاراته ، وهو أسلوب محكوم بالإطار العام للعرض المسرحيّ .

إن طبيعة المهمة التي ينهض بها الممثل تحتم عليه هضمها واستيعابها كي يمنحها الحيوية المتدفقة والتجسيد المناسب دون إضعاف وحدة العرض المسرحيّ واتساقه . فهي مهمةٌ معقدة ومتعدِّدة الجوانب ، وتحتاج إلى تكيف مستمر ومتجدد مع الأساليب والإجراءات التي يتبعها زملاؤه من خلال مرونة الصوت والحركة ، والاستجابة الفورية للفكر والانفعال ، وامتلاك الرؤية الثاقبة ، والمنهج التنظيمي ، والخيال الخِصْب ، والتقويم الواعي ، واليقظة الكاملة لكل أبعاد المضمون الداخليّ ، الفكري والانفعالي ، وأبعاد الشكل الخارجي بكل متطلباته الدرامية والجمالية .

إنها مهمةٌ لا تسمح بأيٍّ انفراد سواء في الفكر أو السلوك . فالممثل لا يتحرك في فراغ ، ولا يجسِّد شخصية مستقلة بنفسها ؛ لأن أداءه جزء عضويٌّ في المد والجزر في حلقات الحبكة والحدث ، وفي التداخل بين المنظر والموقف ، والاتجاه الذي يتحرك فيه السياق الدرامي .

ويتحتم على الممثل أن يعايش ، بل أن يعيش ، في داخل الشخصية بكل هواجسها ومخاوفها وآلامها وآمالها وأفكارها منذ أول لحظة في العرض إلى آخر

لحظة فيه . وهذا التوحُّد معها يساعده على تجسيدها بطريقة تلقائية طبيعية بعيدة عن الأداء الذي يُشعر الجمهور أنه يمثِّل الشخصية دون أن يرفع الحواجزَ بينه وبينها . وفي الوقت نفسه لا تعني معايشة الشخصية أنه يندمج فيها تمامًا لدرجة أنه يتقمصها ناسيًا أيَّ اعتبار آخر سواها ؛ ذلك أن التلقائية لا تعني الاستغراق اللاواعي غير المسئول ، بل تعني قمة التمكُّن من أسرار الصنعة لدرجة عدم التفكير في كيفية أدائها ، سواء بالنسبة للحركة أو الحديث أو التشخيص ، وهي عناصر تندمج في بعضها البعض ، بحيث تشكل وحدة عضوية غير قابلة للتشريح أو التفتيت .

والأداء الجيد بطبيعته قادر على طرد أية عناصر أو ملامح مشتتة ، مثل الحركة المترددة والحرجة والقلقة والمهزوزة ، والميل إلى المبالغة أو الافتعال في الصوت أو النطق أو الحركة ، وعدم الارتياح أو التوتُّر في الأداء ، وغير ذلك من السلبيات التي تشتت تركيز الجمهور بعيدًا عن مركز الاهتمام في الموقف الدراميِّ ، وبالتالي صرف النظر عن خطه المتطور داخل السياق . كذلك ، فإن المتفرج العاديّ الذي لا يتردد كثيرًا على المسرح ، يستطيع أن يكتشف بنفسه عدم وضوح مخارج الألفاظ ، وانخفاض الصوت أكثر من اللازم ، وحدوث صدى يقلِّل من وضوح الصوت ، وفقدان المشهد لشخصيته المتميزة ، وغير ذلك من الملاحظات التي لا تحتاج إلى وعي مسرحيٍّ عميق .

والمشكلة في الأداء المسرحيِّ أنه لو شوَّشت إحدى هذه السلبيات على نقطة تحوُّل مهمة في سياق الأحداث أو تطوير الشخصيات ، وأدت إلى ضياعها ؛ فإنها تكون قد ضاعت إلى الأبد . فالتطوُّر الدراميّ دائمًا إلى الأمام ولا يرجع إلى الوراء لحظة واحدة ، وبذلك يتضاءل تجاوب الجمهور مع العرض المسرحيِّ ؛

ولذلك يحرص كبارُ المخرجين على بلورة كل جزئيات العرض مهما كانت صغيرة أو عابرة ، فلا يسمحون بتواجد شخصية عديمة الملامح الإنسانية والنفسية ، خاصة في بداية كل فصل ، أو بأي نوع من سوء الإدارة المسرحية قد يعوق استيعاب موقف حيوي . . . إلخ .

ومن خصائص الأداء الجيد قدرته المتجدِّدة على إثارة اهتمام المتفرج من أول لحظة إلى آخر لحظة في العرض المسرحيّ : ففي إطار وحدة العرض واتساق عناصره ، يستطيع الممثلُ القدير أن يبتكر لفتات أو لمحات أو إيماءات جديدة تضرب على الأوتار المشدودة داخل الجمهور فيزداد ارتباطًا به . ولا يعني هذا خروجًا على إطار الشخصية المؤداة ؛ لأن الممثل الحسّاس والواعي بالفروق الدقيقة في التفسير والتشخيص ، يستطيع من خلال أي نص مسرحيّ متقن أن يستخرج عشرات الفرص للتنويع في الإيقاع ، ونبرة الصوت ، ومذاق الجملة الحوارية ، وإيحاء الحركة ، وغير ذلك من الإضافات التي تكثف معاني النص ودلالاته وانفعالاته الدقيقة النابعة من ثناياه وأغواره .

والممثل المتمرس يدرك جيدًا أن الانفعالات الأساسية التي يثيرها العرض سَرعان ما تفقد قوتها وتأثيرها ، مهما كانت حادة ومتألِّقة ؛ ولذلك يتحتم عليه ابتكار لمحات ولفتات جيدة ومتنوِّعة لجذب انتباه المتفرج من خلال إيقاع متنوِّع ودءوب ، يضمن الحفاظ على قوة الدفع التي أحدثتها المثيرات الانفعالية الأساسية . فهذا الممثل يقظ تمامًا لكل مراحل أدائه التي يتحكَّم في تطوُّرها وتدفقها ، سواء أكانت بصرية أم صوتية ، وذلك من خلال نسق له شخصيته المتميزة في مواجهة السياق العام للعرض . فالمتفرج يحب دائمًا أن يرى وأن يسمع الجديد والمتميز والمتنوع من خلال الجدل أو التناقض بين إيقاعات الأداء ؛

ولذلك يعرف الممثل كيف ومتى يتوقف عن الاسترخاء في الأداء لينتقل إلى بعض التَّوتُّر ، أو من الهدوء إلى الصخب أو من البطء إلى السرعة ، وهكذا عبر درجات دقيقة من التنويع لا تلفت نظر المتفرج ، ولكنه يستشعرها ويستمتع بها في أثناء متابعته المنهمكة للعرض .

وإذا كان العرضُ المسرحيُّ بصفة عامة والأداء المسرحي بصفة خاصة يحتاجان إلى قدرة فائقة في التحكُّم واليقظة والوعي ، فإن الأداء يحتاج أيضًا إلى الحرص على كل ملامحه التلقائية ، برغم لقاءات التدريب الشاقة والمتكررة ، بل والروتينية ، ومراحل الإعداد التي تستغرق أسابيع طويلة ، والتي تمارس فيها كلّ أصول الصنعة الواعية . ومع ذلك لا بد أن يبدو الأداء في نظر المتفرجين جديدًا كل الجدة ، وكأنه يتم لأول مرة أمامهم . وهذا لا يتأتى إلا من خلال الأنماط الصوتية والحركية المبتكرة والنابعة من تشخيص الدور ، أما الأنماط المتكرِّرة والمستهلكة التي حفظها الجمهور عن ظهر قلب فلا بد أن تبدو شاحبة ، بل ومملة . وهذا يحتِّم على الممثل أن يدرس دوره جيدًا ، ويستخرج من ثناياه كل الإيحاءات والإيماءات اللماحة والجديدة . فالدور هو الذي يفرض نفسه على الممثل وليس العكس ، أي أن إحساسه بالدور لا بد أن يطغى على إحساسه بذاته ، وبذلك يملك احتياطيا من التجديد والابتكار لا ينفد .

هنا تبرز أهمية إحساس الممثل بدوره وحماسه له ، فبدون هذا الإحساس لا يستطيع استدعاء لمحات الحيوية والتلقائية والتدفُّق ، ودرجات التركيز المتعدِّدة ، وتوظيف ما درسه في لقاءات التدريب بطريقة طبيعية سلسة . فهذا الإحساس يشحنه بطاقات متجددة من المعاني والألوان والظلال ، وينعش قدرته على التخيُّل ، فتنبع كلماته ونبراته وحركاته من قلب المشهد وجوهره لتصل بنفس

القوة والتدفُّق إلى قلب الجمهور وعقله . وكلما كان هذا الإحساس قويا ومتدفقًا ، حتى لو كان الممثل يتحرَّك في هدوء ويتحدث في همس فإن انتقاله إلى الجمهور وتشبُّعه به يصبح أمرًا مفروغًا منه .

وتزداد تلقائية الممثل وتدفُّقه كلما تخلص من الشد والتوتر في أدائه . وفي هذه الحالة يمكننا القول بأنه إذا كان المشهد مشحونًا بالتوتُّر فعلى الممثل أن يمثِّل التوتر لا أن يتشرب به حتى لا يصبح هو نفسه متوترًا ويفقد سيطرته على أدائه .

فليس هناك مجال لحركة بلا وظيفة ، أو تنفس ضائع هباءً ، أو مبالغة في التعبير عن الطاقة بهدف لفت الأنظار . فالممثل المتمرس لا يُظهر أبدًا أنه يعاني من عملية الأداء لصعوبتها لأنه لا يعاني منها بالفعل ؛ إذ إن تمكنه من أدواته يُشعر المتفرج بأن ما يدور أمامه عبارة عن عملية سلسة وممتعة ، لكنه لا يدرك صعوبتها الفنية إلا عندما يحاول محاكاة الممثل . أما الحركات وأساليب النطق النمطية التقليدية فهي من القوالب الجاهزة التي يسهل على الجمهور محاكاتُها والتندُّر بها في جلسات الأصدقاء .

ولعل من أهم الوظائف التي تؤديها جلسات التدريب تحت إشراف المخرج أن الجمل أو الفقرات التي تبدو أوّل الأمر صعبة ومعقدة و وعرة ومقحمة على سلاسة النطق والحركة ، تتحول مع استمرار التدريب إلى قوة دفع متدفِّقة بالحيوية والتلقائية بعد أن أصبحت تُؤدَّى بأقل قدر ممكن من الجهد والمعاناة . وإذا كانت سيطرة الممثل على أدواته وأساليبه ضرورة ملحة ومتواجدة دائمًا ، فإن عليه أن يستوعبها ويهضمها تمامًا حتى تتحول إلى عصارة تسري بالحياة في عروق الكيان أو الدور الجديد الذي يلعبه .

ومن خصائص الممثل القدير أيضًا إحساسه اليقظ والدائم بأنه يعمل مع فريق. فالقرن العشرون عُرف بأنه عصر المخرج، كما عُرف القرن الثامن عشر بأنه عصر الممثل. فالممثل الآن مهما كان عظيمًا فهو عضو في كيان عضويّ متسق يحتوي العرض المسرحي ككل. ومع ذلك ففي استطاعته أن يتفرَّد ويتميز بقدرته على الإحساس بدوره ومعايشته بيقظة و وعي وتجسيده بأفضل الأساليب الممكنة، فهذا من شأنه منح المزيد من الحيوية للعرض ككل، وإثارة روح التنافس والتحدي في زملائه؛ فيحاولون إخراج أفضل ما عندهم من قدرات وطاقات تعبيرية. من هنا كانت المعادلة الصعبة التي يحققها الممثل القدير حين يجمع بين روح التفرد وروح الفريق في موضوعية درامية.

والفضاء المسرحيّ ليس مجرَّد فراغ يستطيع الممثل أن يملأه بمفرده مهما كان كبيرًا وقديرًا. فهو يدرك جيدًا أن العرض المسرحيَّ الحديث لم يعد تحت إمرته؛ لأنه كلما تجاوب مع زملائه، ازداد تألقًا ورسوخًا، وأنه في استجابته الواعية لتعليمات المخرج وإرشاداته لن يخسر شيئًا من هيبته، بل ربما اكتشف في نفسه قدرات تعبيرية كانت خافية عليه هو شخصيًا، ذلك أن مرحلة استكشاف الذات لا تتوقف أبدًا طيلة حياة الإنسان المصر على توظيف كل الطاقات والإمكانات التي منحه الله إياها. والإنسان لا يستطيع أن يكتشف ذاته إلا من خلال الاحتكاك بالآخرين. والعرض المسرحيّ خير دليل على ذلك لأنه لا يطَّرِد ولا ينمو ولا يتطور إلا على أساس أحداث، ومواقف، واستجابات، وإيقاعات جماعية في النهاية. وأي إيقاع منفرد خارج عن هذه السيمفونية هو في حقيقته نشاز، مهما كان إيقاعًا شجيًا ومطربًا.

وتتجلى صعوبة فن التمثيل في أن الممثل هو الفنان الذي يتخذ من نفسه أداة

توصيل في الوقت نفسه ، فهو مفسِّر وأداة تفسير . أما الفنانون الآخرون فيستخدمون أدوات للتوصيل والتفسير منفصلة عن ذواتهم . فالفنان التشكيليّ يستخدم القماش أو الطين أو الحجر في توصيل إبداعه الفني إلى الجمهور ، وكذلك الحال مع العازف وآلته الموسيقية ، والأديب ونصه المنشور ، وحتى فنان مسرح العرائس الذي يحركها كأداة توصيل وتفسير منفصلة تمامًا عن ذاته . لكن الممثل يستخدم ذاته – ولا سواها – في هذه العملية ، أي أنه مطلوب منه أن يكون ممثلاً واعيًا وشخصية طبيعيّة في آن واحد . ومن الطبيعيّ أن ينظر الجمهور إلى الممثل وقد تقمّص الشخصية التي يلعب دورها ، فهو يعبِّر عن أفكارها ، ويستشعر انفعالاتها ، ويتعامل مع زملائه من خلالها ومن وجهة نظرها . فالجمهور يتوقع منه أن يكون متسقًا وصادقًا ومقنعًا كشخصية حية متميزة داخل عالمها الدراميّ . صحيح أن الجمهور يحب النجم الكبير بصفة شخصية ولقدرات برزت له في أدوار سابقة ، لكنه يتوقَّع منه أن يبدو ويتكلم ويتحرك في إطار الشخصية الجديدة التي يؤديها ، وإلا تحوَّل إلى نسخة باهتة ومكررة لأسلوبه السابق في الحديث والحركة .

ومع ذلك ففي داخل كل ممثل ناجح إنسان آخر يثبت وجوده عند لحظة الأداء بحثًا عن إمكاناته الحرفية والذاتية الواعية كممثل متفرِّد دون أن يفرض نفسه على الشخصية أو يلوي عنقها . هذا الإنسان الآخر الواعي يراجع ويقوِّم ويحلل ويفسِّر ويفحص السياق المخطط لحديثه وحركته ، ويقوم بإعادة بعض الصياغات وتعديلها طبقًا للتنويعات غير المتوقعة التي قد تصدر عن الشخصيات الأخرى في أثناء عملية التمثيل ، وطبقًا لموجات المد والجزر التي قد تنتاب الجمهور بين حين وآخر . فهو واعٍ تمامًا بأسلوب التحرُّك على المنصة وعبورها بين الشخصيات

الأخرى ؛ أو الركون إلى الصمت والانزواء ، والتوقيت المناسب لشحن نفسه بالطاقة التي تؤدي به إلى ذروة بعد أخرى . وهو واعٍ أيضًا بأن التقمُّص الكامل للشخصية من شأنه تشويه التصميم العام الذي وضعه المخرج للعرض لأن الممثِّل في هذه الحالة يصبح تحت رحمة الشخصية بدلاً من أن يمسك هو بقيادها حتى لا تتجاوز حدودها .

من هنا كانت ضرورة التعادل أو التوازن أو التفاعل أو الامتزاج بين فن الممثل الواعي والتشخيص التلقائيّ للدور الذي يؤديه ؛ ذلك أن خطورة التقمُّص الكامل للشخصية لا يشوِّه ملامحها وكيانها فحسب ، بل قد يفسد مشهدًا أو فصلاً بأكمله نتيجة التجاوزات والتعديات على كيانات الشخصيات الأخرى ، وبالتالي تضيع المجهودات التي بُذلت من قبل في تخطيط العرض المسرحيِّ على صورة معينة . فلا أحد يستطيع التنبؤ بما ستفعله الشخصيات الأخرى في مواجهة هذه التجاوزات ، وتكون النتيجة النهائية أن يصبح العرض برُمَّته في مهب الرياح . يكفي أن الممثل الذي عليه الدور في الحديث لا يعرف أين ومتى يتوقف زميله المنهمك في تقمُّص الشخصية التي يؤديها ، وبذلك يسود الحرج والتردد والقلق الذي ينعكس على الأداء وعلى المتفرجين في آنٍ واحد .

ومن ناحية أخرى ، فإن الممثل الذي يركِّز بشدة على أسلوب أدائه وأصول صنعته على حساب تلقائية الشخصية ككيان طبيعيّ ، لا بد أن يبدو أداؤه مفتعلاً وغير مقنع لوقوفه حاجزًا بين الشخصية والجمهور . ويجب ألا يشعر الجمهور بأن الممثل يقوم بتنفيذ تعليمات المخرج الذي استوعب الشخصية بدلاً منه ؛ ذلك أن استيعاب المخرج للشخصية استيعاب على مستوى التنظير والتدريب ، أما استيعاب الممثل فهو على مستوى التطبيق والتجسيد على المنصة في مواجهة

الجمهور ، والتجسيد يعني أن الشخصية تملك حياة خاصة ، أما التطبيق فقط فيجعلها تبدو آلية وفاقدة للحياة ؛ ولذلك هناك مقولة في الوسط المسرحيّ تؤكِّد على أن التمثيل هو فن إخفاء التمثيل ، لكن إخفاءه لا يعني غيابه .

وإذا كان على الممثِّل أن يضع نُصْب عينيه التعادل ، أو التوازن ، أو التفاعل ، أو الامتزاج بين وعيه بفنه وحرفته ، وتلقائية الشخصية التي يلعبها ، فإن هذا التعادل لا يعني تقسيم العملية إلى قسمين متساويين ، وإنما يختلف الأمر من مسرحية إلى أخرى ، ومن موقف إلى آخر طبقًا لعناصر التناسب فيما بينهما . وهذا التناسب متروك للحس الفني والدرامي الذي يتمتع به الممثل ، وبطبيعة المسرحية وأسلوبها وظروف عرضها . فمثلاً يمكن لتلقائية الشخصية أن تزيد في نسبتها على صنعة الأداء إذا كان الجمهور متجاوبًا تمامًا مع العرض ، وكأنه يجلس في محراب مقدس ، ويمكن لصنعة الأداء أن تطفو في بعض اللمحات على السطح ، حتى يمكن السيطرة على الجمهور الذي قد يكون مصابًا ببعض القلق . كذلك قد يحتاج الممثِّل في بعض المسرحيات الكوميدية إلى الاهتمام بمؤثراته الكوميدية أكثر من اهتمامه بتلقائية الشخصية وحدودها المرسومة ، خاصة إذا كان الجمهور يتوقَّع منه مثل هذه المؤثِّرات . ولا يمكن إلقاء اللوم على ممثل حريص على الربط الحميم بين المنصة والقاعة ، بشرط ألا يتعدى هذا الحرصُ على الكيان الطبيعي للشخصية . وهناك أيضًا عروض طليعية وتجريبية تهدف عمدًا إلى إبراز صنعة الممثل و وعيه الحاد بأصولها ، بل إنه يصارح الجمهور بأنه يقوم بتمثيل شخصية لا يريد أن يتقمَّصها ، وعروض أخرى تتحول فيها تلقائية الشخصية إلى عفوية ، قد تصل إلى نتيجة قد تختلف من ليلة عرض إلى أخرى ، بل إن الجمهور يمكن أن يشارك في العرض بعفوية من نوع أكثر

انطلاقًا وتدفقًا . ومع ذلك فالفروق بين هذين المستويين من الأداء بصفة عامة هي فروق في الدرجة وليست في النوع .

وعبر تاريخ المسرح تبلورت مدرستان في الأداء التمثيلي ، إحداهما سيكلوجية تركِّز على الاستجابة الداخلية التلقائية عند الممثل ، والأخرى مدرسة بدنية تعتمد على التعبير الماديِّ المحسوس للجسم ، دون أن يستشعر الممثل ما يعبّر عنه . وهذه المدرسة الأخيرة تعتقد أن المخرجين والممثلين المتمكّنين من أسرار صنعتهم يستطيعون إنشاء نظام من الحركات والإشارات البدنية والصوتية المتبادلة بين الممثلين ، تجمع بين الوعي المنهجيّ واللحظي لتوصيل الفكر والإحساس إلى المتفرجين . وعلى الممثل ، طبقًا لهذه المدرسة ، أن يدرِّب نفسه على هذه المفردات البدنية والصوتية والسلوكيات الموحية بالأفكار والأحاسيس ، بصرف النظر عن تشرُّبه هذه الأفكار أو شعوره بهذه الأحاسيس . إن همه الأساسيّ يتمثل في التمكُّن من هذه الأنماط البدنية والصوتية ، واستخدامها في اللحظة المناسبة لتوصيل الموقف الدراميّ إلى المتلقين على أفضل صورة .

لكن خطورة هذه الطريقة ، خاصة إذا طمست أيّ اجتهاد آخر في الأداء والتعبير ، أنها تفتح البابَ للحركة الآلية ، الجافة ، الخالية من نبض الحياة ، والنمطية التي تفقد مصداقيتها وقدرتها على الإقناع نتيجة لتكرارها . وحتى بين يدي الممثل القدير ، تصبح هذه الطريقة في بعض الأحيان مصدرًا للافتعال والتصنُّع ، خاصةً عندما يشعر الجمهور بأنه يلقي عليه درسًا بليغًا بطريقة تمثيلية ، فقد ارتبط هذا النوعُ من الأداء بالمسرح الملحميّ والتعليميّ والمدرسيّ الذي يتخذ من العرض المسرحيِّ وسيلة مسلية وممتعة لتوصيل قيم وتوجُّهات معينة ؛ ولذلك يكاد الممثلُ يقول لجمهوره إنه يمثِّل شخصية معينة ليست لها عَلاقة فكرية أو

عاطفية به على الإطلاق . أما في المسرح الملحميّ فقد أوضح بريشت أن من حق الممثل أن يفعل ذلك ، بل إن واجبه يحتمه عليه .

أما أنصار المدرسة السيكولوجية التي تركِّز على الاستجابة الداخلية التلقائية عند الممثل ، فهم يميلون إلى الإيمان بضرورة هضم الممثل لأفكار وانفعالات الشخصية التي يؤديها على الأقل إذا لم يستطع هضم فِكْر المؤلف لسبب أو لآخر . فهذا الهضم هو التمهيد الطبيعيّ والتلقائيّ للأداء الصوتي والبدنيّ المناسب للموقف ، دون التخطيط الحرفي والمسبق له . فليست هناك قوالب جاهزة للأداء كي يصبّ فيها ؛ إذ يكمن في كل دور المؤشرات والمفاتيح التي تجعل أسلوب الأداء ينبع منه ويصب فيه ، اعتمادًا على خبرة الممثل وحسّه ، وليس على قوالب ومؤثِّرات سابقة يحفظها عن ظهر قلب . فمتى أحسّ الممثل بالشخصية واستوعب أبعادها ، فإنه يستطيع بأدائه أن يضرب على الأوتار الحسّاسة فيها . لكن هذا الأسلوب لا يتأتى إلا للممثِّل المتمكِّن ، المتمرس ، القدير الذي امتلك أدواته ، وأصبحت طوع بنانه ، دون أن يفكِّر في كيفية استخدامها ، أما الممثل الناشئ أو المبتدئ ، فلا يكفيه إحساسه الداخليّ بالشخصية ؛ لأن براعته الحرفية لا تزال في دور التكوين ، وربما خانته إذا قلل من حدة وعيه بها ، وهو وعي مرتبط بعناصر العرض ككل ، وبالتالي يحدِّد خطوات هذا الممثل وتفاعله معها .

وأحيانًا يصبح التصعيد المخطّط والمبالغة المقصودة في التعبير هدفًا منشودًا لتأكيد بعض الأفكار أو الانفعالات التي قد تبدو عابرة ، وتحويلها إلى قوة دفع جديدة للسياق الدراميّ . فليست كل مبالغة ممجوجة إذا أحسن توظيفها واستغلالها ؛ ولذلك فالعبرة في النهاية بتوظيف أيّ عنصر خلاق في الجسم

العضويّ الحي للعرض المسرحيّ ، لأنه لا يوجد عنصر له قيمة أو فائدة في حدّ ذاته ، بل تتحدد وتبرز هذه القيمة أو الفائدة عند توظيفه في سياق معيَّن . فإذا كان أنصار المدرسة النمطية الحرفية يتّهمون أنصار المدرسة السيكلوجية التلقائية بأنهم يفتقرون إلى المنهج المقنن والتكنيك الواعي ، في حين يهاجم أنصار المدرسة الأخيرة المدرسة الأولى على أساس أنّها تحيل الممثلين إلى مجرَّد أدوات صماء ، لا تفكر ولا تشعر ؛ لأن وظيفتها تقتصر على مجرد التوصيل الآلي لمضمون النص المسرحيّ - فلماذا لا يستفيد كل فريق من اجتهادات الآخر ، بدلاً من أن يقع الممثل المبتدئ ، على وجه الخصوص ، ضحية للتردّد بينهما ، في حين أن الإحساس بالشخصية لا ينفي حاجة الممثل إلى التكنيك الواعي ، كما أن وعيه بهذا التكنيك لا يتنافى مع إحساسه بالشخصية وتشبُّعه بها ؟ فمن أبجديات الأداء أن الإحساس الداخليّ لا يتواجد ولا يصل إلى المتلقي إلا من خلال التعبير الخارجيّ المناسب له ، وهذا التعبير الخارجيّ لا يتولد إلا بقوة الدفع الكامنة في الإحساس الداخليّ ، فكلاهما وجهان لعملة واحدة ، هي الأداء المتقن والمتطوّر والمتجدد .

ومهما تعدَّدت مدارس الأداء واتجاهاته واجتهاداته ، فلا بد من الاعتراف بأنه لا توجد قاعدة ذهبية ثابتة يتحتم اتباعها حرفيا ، فالممثل في كل خطوة من خطوات تفسيره واستعداده وأدائه للدور يدرك جيدًا أنه عمليّة مستمرة ومتطوّرة ومنطلقة عبر طرقات غير مطروقة ، ومنحنيات تحتاج إلى يقظة لحظية ، قد لا يصلح لها أي قالَب قديم لصبها فيه .

إن أيَّ دور جديد هو بمثابة أرض جديدة مجهولة يتحتم على الممثل أن يستكشفها ، تساعده في ذلك أدواتُهُ وخبراته وتجاربُه ودراساته التي تضيء

الطريق له ، لكنها لا تحدد له مساراته .

هنا يتجلى دور المخرج بالنسبة للممثل ؛ فهو الذي يساعده ويرشده في تكوين تصور عام للشخصية التي يؤديها ، وفي إثارة قدرته على الخيال والتصور حتى يكيّف صوته وجسمه لمفهومه للشخصية ، وفي استدعاء خبراته وتجاربه ودراساته ، وفي التطابق بين التصوّر والتنفيذ بقدر الإمكان . خاصة وأن كل خطوة من هذه الخطوات تحتاج إلى حساسية خاصة بها ، فمثلاً يجد الممثل أن اقترابه من الشخصية في مرحلة التفسير والتحليل يختلف عن اقترابه منها وهو يؤديها على منصة المسرح في مواجهة الجمهور . ففي البداية يسعى إلى استكشاف آفاق الشخصية بمساعدة المخرج ، وقد يخطئ وقد يصيب ، يفهم أو يسيء الفهم ، يتطرف أو يعتدل ، يستمرئ أفقًا معينًا في الشخصية فينقاد خلفه ، لكنه يكتشف أنه بذلك يتجاوز إطارها الدراميّ . . . إلخ ، ثم تأتي مرحلة الانضباط التي يمسك فيها الممثل بقياد أحاسيسه ومشاعره ليحوّلها إلى طاقة متجدّدة في خدمة أدائه للشّخصية .

وهذا يؤكّد أن الأداء فنٌّ تجريبيّ بطبيعته . فالممثل يظل يختار ويجرِّب معظم الأساليب والأدوات والتجارب التي خبرها حتى يجد ما يناسب الشخصية الجديدة . وعليه أيضًا أن يختبر قدراته الانفعالية وإمكاناته البدنية ، معتمدًا على مبدأ المحاولة والخطأ . بل إن اختياراته تستمر في أثناء العرض نفسه ؛ لأنه يتعامل مع بشر وليس مع تروس في آلة ، ولا يمكن القول بأن هناك ليلة عرض صورة طبق الأصل من ليلة أخرى ؛ ذلك أن الحالة الصحية والنفسية والعصبية والذهنية للممثلين ليست نمطية بأية حال من الأحوال ، ولا بد أن تختلف من ليلة لأخرى ، مهما كان تحكّم الممثلين في أنفسهم . وهذا يتطلب من الممثّل يقظة كاملة ولماحية

عالية ، سواء في التأثير في زملائه أو التأثر بهم على مستوى الصوت أو الحركة أو التشخيص بصفة عامة . بهذا يستطيع أن يكتسب القدرة التعبيرية والحماس الحار الذي يبني جسورَ التوصيل القوية بينه وبين الجمهور الذي لا بد أن يستمتع بالاستسلام له . وطالما أن الهيكل العام للعرض المسرحيِّ قد تم تشكيلُه وتدعيمه وترسيخه في لقاءات التدريب - فإن أية لمسات أو « رتوش » خلاقة ، يضيفها الممثل إلى أدائه في أثناء العرض ، من شأنها أن تثريه وتجدِّد حيويته ، دون خوف من تحطيم هذا الهيكل أو تجاوزه .

وعملية حفظ الدور تختلف عن حفظ أيّ نص آخر . فهو ليس مجرَّد استظهار ، بل عملية أكثر تعقيدًا وتركيبًا ، ليس فقط على مستوى اللفظ والمعنى ، بل على مستوى الروح العام للنص الذي يصبغ الصوت والحركة والتشخيص بلونه . فالممثلون لا يتمكنون نهائيًا من النص إلا بعد استيعاب روحه ، وبعد ذلك تأتي مرحلة تمكّن كل ممثل من دوره على حدة ، فيتفاعل الحديث مع الفعل ، والشخصية مع الموقف ، بحيث يستحيل فصل هذا عن ذاك . في هذه المرحلة يصبح الممثل أكثر قدرةً على حفظ الحوار ، بل ويتضاءل خوفه من نسيان أية كلمة فيه ؛ لأنه أصبح جزءًا عضويًا من منهجه الأدائي ، وليس مجرَّد دليل على مهارته في الإلقاء . فقد استوعب دوره من خلال السياق الدراميِّ ، وليس اعتمادًا على ذاكرته السمعية والبصرية فحسب . فالإلقاء ليس الأداة الوحيدة للتعبير عن الحوار ؛ وذلك لأنه ينبع ويتدفّق من الموقف الدراميّ والمسرحيّ والحركي والبدنيّ ، و وجهات النظر المتبادلة بين الشخصيات ، وتتابع المشاهد ، والإحساس بكل هذا وغيره في منظومة تعيد صياغة أسلوب الاستظهار في جلسات التدريب الأولى ، طبقًا للتفاعلات العامة الجارية في العرض المسرحيِّ بعد ذلك ، خاصة فيما يتصل

بالعلاقة بين لحظات الحوار ولحظات الصمت .

والصمت هو أداة ضرورية من أدوات التعبير التي يملكها الممثل لأنه خاصية أساسية من خصائص الحوار والحديث ، ليس فقط في العرض المسرحيّ بل وفي حياة الناس بصفة عامة . فالصمت المسرحيّ يمكن أن يكون أداة فعالة لتقديم مشهد جديد ، أو لإبراز أهمية المشهد التالي ، أو لقطع الحوار في لحظة حاسمة ذات دلالة . إنها لحظة صمت تتكلّم فيها تعبيرات الوجه وحركات الجسم كلامًا يعجز عنه اللسان ، مهما كان فصيحًا ومجلجلاً ، بالإضافة إلى أن لحظات الصمت المسرحيّ تتيح الفرصة للجمهور لمزيد من التأمُّل واستيعاب الدلالة الكامنة وراء الكلمات التي نطق الممثل بها . أما إذا استمر الكلام هادرًا على منصة المسرح كبُركان متدفّق ؛ فإن هذا من شأنه أن يجهد المُمَثِّل والمتفرج في آنٍ واحد ، وقد يؤدي بالأخير إلى السأم من هذا الصخب الدائر الذي لا يريد أن ينتهي ؛ ولذلك يدرك كلٌّ من المخرج والممثل أن العَلاقة العضوية بين الصوت والصمت باختلاف درجاتهما ، تتحكم في الإيقاع العام للمسرحية .

والصمت يخلق جوًّا من التوتر الدراميّ والتوقع السيكلوجي ، ويعمّق الإحساس والحالة النفسية التي يريد العرض توصيلها إلى الجمهور ، خاصة في المسرحيات الزاخرة بالأحداث العنيفة . بل إن دوره يبدو أكثر حيوية في المسرحيات التي تحتوي على أحداث قليلة وأحاسيس حاشدة ، مثلما نجد في مسرحيات أنطون تشيكوف وجيرهارت هاوبتمان ، التي تجسّد المشاعر العميقة في ظل حالات نفسية سائدة ، ولا يستطيع الممثلُ توصيل هذه المشاعر إلى الجمهور إلا من خلال تغيير الإيقاع طبقًا لدرجة الإحساس ، وهذا التغيير لا يتأتى إلا إذا وظّف الممثل لحظات الصمت والسكون توظيفًا دراميًا ينقل عدوى

الإحساس إلى الجمهور . وفي بعض الأحيان يجد الممثّلون في لحظات الصمت فرصة للتأثير الدراميّ الذي يمكن أن يصل إلى آفاق قد يعجز الحوار عن بلوغها ، مثلما يحدث عند الدخول الصامت لمجموعة من الشخصيات تشارك في موكب جنائزي ، أو دخول مجموعة من القتلة المقنّعين بهدف ارتكاب جريمتهم .

وأحيانًا يضفي الصمتُ جوًّا طبيعيًا تلقائيًا على ما يدور فوق المنصة ، مثلما نرى في حركات التمثيل الصامت ، عندما يسير الممثل عبر المنصة ، أو يجلس على كرسيّ قريب ، أو يفتح النافذة أو يغلقها ، أو يحرّك قطعة من الأثاث ، أو يشعل سيجارة . كذلك يتبلور هذا الصمتُ المعبّر في حركة اليد المرتعشة ، أو أية حركة من حركات الجسم ، أو نظرة أو محاولة لتفادي نظرة ، أو غير ذلك من الحركات التعبيرية الصامتة التي يجيدها الممثل ، والتي يمكن أن تجعل الحركة تدبّ في قلب الصمت فتشتعل المنصة بالحياة النابضة . والممثل ذو الخيال الواسع الخِصْب يميل غالبًا إلى التعبير عن مشاعره أو أفكاره بالتمثيل الصامت أولاً ، كما لو كان قد شعر بالدافع يحركه من الداخل ثم يملي عليه الكلمات التي من المفروض أن ينطقها .

والممثّل القدير يستطيع التقاط معنى الصمت بين السطور والكلمات ، ويجسّده بحركاته ، بحيث يضيف قدرة تعبيرية تعجز عنها الكلمات . ومن خلال موهبته الأصيلة وخياله الخصب يضع معيارًا تعبيريًا لأدائه طوال العرض المسرحيّ ، بحيث لا يشعر الجمهور أن قدرته التعبيرية تهتز وتتفاوت سواء في الحديث أو الصمت . فهو قادر دائمًا على إعداد الجمهور لتقبُّل المواقف التالية دون أيّ إحساس بالنشاز . وقد كتب سيجموند فرويد في كتابه « علاج الأمراض النفسية في الحياة اليومية » عام ١٩٣٥ يصف كيف قدمت الممثلة إلينورا ديوس

حركات صامتة موحية للغاية في أحد أدوارها ، مظهرة إلى أيٍّ مدى استطاعت أن تخرجَ الأحاسيس من أعماقها كي تجسِّدها أمام الجمهور . كانت دراما تدور حول الخيانة الزوجية ، فبعد أن تجاذبت أطراف الحديث مع زوجها ، بدأت في تأمُّل موقفها قبل وصول عشيقها الذي وقف في الكِفَّة المقابلة لكفة زوجها ، وأصبحت بين شِقَّي الرحى : الإخلاص أم الخيانة ؟ في أثناء هذه الفترة الصامتة القصيرة تلعب بخاتَم الزواج في إصبعها ، وتخلعه من إصبعها ثم تعيده مرة أخرى ، وأخيرًا تخلعه . فقد استعدت لاستقبال الرجل الآخر .

ومن الطبيعيِّ أن يلتزم الممثل بالصمت عندما يتكلم زميله في موقف مشترَك بينهما . فالصمت في هذه الحالة مرادف للإصغاء والاستيعاب والاستعداد للرد . ولعل فترة الصمت هذه تمثل اختبارًا حقيقيًا لقدرات الممثِّل الذي يمكنه الاحتفاظُ بدوره حيًا فعالاً في مواجهة زميله المتكلم . وفي المسرحيات الكلاسيكية فقرات طويلة تصف الأحداث التي تقع خارج المنصة ، والتي يسردها الرسل القادمون من بقاع وممالك أخرى ؛ ولهذا فإن التعبيرات التي ترتسم على وجوه المستمعين ، والحركات التي يقومون بها لها أهمية عظمى في عملية الإقناع الفني . فمثلاً نجد في مسرحية أوجست سترندبرج ذات الفصل الواحد « الأقوى » أن الشخصيات لا تزيد في عددها على امرأتين جالستين ، تقوم إحداهما بالحديث خلال المسرحية ، في حين يتحتم على الأخرى أن تؤدي بالتعبير الصامت سلسلة طويلة من المعاني والدلالات .

وحركة الجسم كأداة للتعبير والتوصيل بين الممثل والجمهور أصبحت في المسرح الحديث على نفس المستوى من الأهمية مع الصوت والحديث ، بل إنها في مواقف درامية عديدة تصبح الأداة الرئيسية للتعبير خاصة عندما تصبح اللغةُ

المنطوقة والمعاني التقريرية المباشرة تحصيل حاصل . وليس هذا ابتكارًا مسرحيًا لأنه موجودٌ في الحياة اليومية التي يعبِّر فيها الناس عن أهدافهم والمعاني التي يقصدونها بحركات الجسم تأثيرًا وتأثرًا ، خاصة بالرأس والوجه ، ثم يضيفون إلى هذا التعبير الحركيِّ عنصر الصوت والكلام لوصف الانطباعات والأفكار والتوجُّهات ، خاصة في تفاصيلها الجزئية التي قد تعجز الحركة عن إبرازها . ومع ذلك تظل الحركة قادرة على تجسيد الأفعال بل والدافع إلى هذه الأفعال وبمختلِف درجاتها ، وتسجيل توتُّرات القلق والخوف ، والإيحاء بالقدرة على التحدي أو الرغبة في الاستسلام ، والتلميح بعدم القدرة على اتخاذ القرار أو الاكتئاب ، أو الغضب ، أو اليأس . ومن خلال الحركة أيضًا يستطيع المتفرج أن يعرف الأفكار التي تدور في ذهن الشخصيات ، والمشاعر التي تنتابهم ، والنِّيّات التي يمكن أن تتجسَّد في أفعال متوقَّعة ومحتملة .

ومهمة الممثِّل على المنصة مهمة حسّاسة وتحتاج إلى يقظة كاملة وحساسية فائقة ؛ لأنها مزدَوِجَة بطبيعتها ؛ وذلك لتفاعلها المستمر والمتنوِّع بين الكلمة والحركة . وأي إخلال بهذا التفاعل من شأنه أن يؤثِّر بالسلب على وضوح التوصيل وحيويته ، إذ يتحتم على الممثل أن يتعامل مع عين المتفرج وأذنه في آنٍ واحد . فالكلمة والحركة عنصران متحدان ويستحيل الفصلُ بينهما ، وإن كان في استطاعة الناقد والدارس أن يفترض مثل هذا الفصل حتى يستطيع فحص وتقويم وتحليل كل منهما على حدة ، لكن بشرط أن يختم نقده بتوضيح مدى التفاعل بينهما .

والحركة في الحياة تختلف عن الحركة في المسرح ، ففي الحياة يمكن أن تكون غير مقصودة ، ومبتورة ، ومشوشة ، بل وفاقدة للمعنى المتكامل المتبلور ، أما

في المسرح فهي مقصودة للإيحاء بمعان ومشاعر معينة ؛ ولذلك تبدو أكبر وأعمق وأوضح وأكثر تحديدًا ، بحيث يمكن إدراك دوافع الشخصيات بسهولة ، وبالتالي يمكن معايشتُها والتَّوغُّل في عالمها الخاص .

ومفردات الحركة لا حصرَ لها ؛ لأنها تعتمد على الإشارة والإيحاء ، وليست على التقرير والتحديد ، كما هي الحال في مفردات الكلام التي يمكن احتواؤها في قاموس أو معجم . والممثل القدير يستطيع بملامح وجهه وحركات جسمه أن ينتج معاني ودلالات لم يسبقه إليها ممثل آخر ؛ لأن كل سياق دراميّ جديد وأصيل قادر على إمداده بهذه المفردات المتجددة . وعلى الممثل أن يختار الحركة الموحية من بين عشرات الحركات التي قد تبدو مشابهة لها ، يساعده في ذلك حِسُّه وتمرسُه وخبرته . وكلما كانت الحركات قليلة وموحية ومناسبة - كانت أكثر قدرة على التعبير الواضح المركَّز ؛ لأن الحركات الكثيرة المتداخلة من شأنها تشويش المواقف وإضعاف قدرة المتفرج على الاستيعاب والمتابعة .

ونظرًا لأن لكل حركة مسرحية هدفًا تدلُّ عليه ومعنى تبلوره بأقل خطوات أو إشارات أو إيماءات ممكنة - فإن لحظات السكون بين كل حركة وأخرى هي في حدٍّ ذاتها جزء عضويّ منها ؛ لأنها تحقِّق الهدف وتبلور المعنى . والممثل المتمرس يستطيع أن يطوِّع أداءه بين الحركة والسكون ، كما يطوع إلقاءه بين الكلام والصمت ، مقتصدًا في كل منهما بقدر الإمكان ، وفي الوقت نفسه مبتكرًا منهجًا متسقًا لهما حتى تتضح الدلالات والمعاني بسلاسة وسهولة . فمثلاً إذا كان عليه أن يعبِّر عن القلق والتوتُّر والحيرة ، فأمامه عشرات الحركات التي يمكن أن تعبِّر عن هذا الإحساس مثل : التحرك جيئة وذهابًا مرات عديدة ، أو الصعود والهبوط على درجات السلم بنفس الأسلوب ، أو عدم الاستقرار في الوقوف ،

أو عدم إكمال الجملة المنطوقة مع الحركة المصاحبة لها ، أو التحرُّك بلا هدف بين قطع الأثاث جلوسًا و وقوفًا ، أو فتح النافذة والنظر منها مرارًا وتكرارًا ، أو القفز واقفًا كلما سمع أصواتًا في الشارع أو وقع أقدام على سُلَّم البيت ، أو النظر إلى ساعة اليد أو الحائط بين لحظة وأخرى ، أو التشاغل بفعل أشياء لا معنى لها ، أو إمساك الأشياء بيد مرتعشة ، أو وضع الكف على الجبين ، كمن يعاني من كابوس يحاول الهرب منه ، أو الاصطدام بشيء أو بشخص لقلة التركيز ، أو العصبية الزائدة ونفاد الصبر في الرد على الآخرين ، أو عدم التجاوب مع ما يقوله أو يفعله الآخرون ، أو الاهتزاز العنيف عند سماع رنين الهاتف ، أو الخلط بين هذا الرنين وصوت جرس الباب ، أو تصفُّح جريدة أو مجلة للتشاغل بها ، ثم إلقاؤها جانبًا دون قراءتها ، أو نفخ الهواء من الفم دفعات متكرِّرة ، أو الجلوس في انحناء مع وضع الرأس بين الكفين - وغير ذلك من المفردات الحركية العامة التي يتحتم على الممثل أن يختار منها ما يناسب موقفه طالما أنه لن يستطيع الجمع بينها ، بل إنه يمكن أن يبتكر مفردات خاصة بموقفه تكون أكثر وأعمق تعبيرًا من هذه المفردات العامة . ولا شك أن التوليف بين مفردتين أو أكثر يمكن أن يؤدي إلى مفردة جديدة مبتكرة ، وهكذا بلا حدود . لكن العبرة في النهاية تحتم أن تكون المفردات مستخدمة وموظَّفة داخل منظومة حركية منسقة ، تقول ما لا يستطيع الحوارُ أن يعبّر عنه بطريقة درامية مؤثِّرة .

ولا يعني الاقتصاد في الحركات أن يحد الممثل من حيويته البدنية التي يجب أن تنطلق في قنوات متدفِّقة بالمعاني والدلالات ، خاصة وأن الاقتصاد في الحركات لدرجة الافتقار إليها من شأنه أن يصيب الموقف بالركود ، ويسري بالملل داخل الجمهور ، كما يصيبه التشوُّش والتوتُّر إذا ما زادت الحركات على حدها .

فهناك معادلة حسّاسة أو وسط ذهبي بين الحركة والسكون ، لا يتأتى الوعيُ به إلا للممثِّل المتمرِّس الخبير ، حتى يصل إلى وحدة المنظومة الحركية التي تبلور المعنى وتعمق الدلالة . وبحكم أن المعنى لا ينفصل عن الأثر الكلي للموقف الدرامي ، فإن ضبابية المعنى وتشتُّت الدلالة لا يعنيان سوى تميع الأثر الكليّ في المتفرج ، بل وضياعه بالكامل .

وهناك فرق بين تأكيد الحركة والمبالغة فيها ؛ ذلك أن تكرار الحركة مع علو نبرة الصوت بدون ضرورة درامية ، أو التشنُّج في أدائها بهدف جذب الانتباه ، يأتي بنتيجة عكسية دائمًا . فليست العبرة بمجرد جذب الانتباه ، لكن العبرة بأي نوع من الانتباه . فرب انتباه يحمل في طياته ضيقًا أو نفورًا أو استهجانًا أو مللاً . هنا تبرز أهمية الفصل بين تأكيد الحركة والمبالغة فيها . و وسائل التأكيد عديدة ، منها على سبيل المثال : الحركة الحادة المتبلورة ذات الخطوط الواضحة ، التناقض بين شخصية صارمة وأخرى رخوة ، الاقتراب من أية بقعة إضاءة ، سواء أكانت صادرة عن مقدمة المنصة أم سقفها ، مفاجأة المتفرج بإيقاع مختلف ومتناقض ، التكرار بشرط إحداث تأثير آليّ كوميديّ ، الدخول إلى المنصة في وقت حرج ، التناقض بين مدلول الحركة ومعنى الحوار - وغير ذلك من الحِيَل والأساليب التي تلفت نظر المتفرج ، ثم تشد انتباهه إلى بروز هذه الحركة على ما سبقها وما تبعها من حركات ، بحيث إذا نظرنا إلى السياق الحركيِّ للعرض المسرحي فسنجد أنه سلسلة من القمم والانحدارات والسفوح طبقًا لإيقاع السياق الدراميِّ نفسه .

والحركة في العرض مثل الجملة في النص المسرحيّ ، يجب أن تكون كاملة حتى يصل معناها إلى الجمهور . وانعدام الحركة خير من حركة ناقصة أو مترددة أو مهزوزة ؛ لأنها تشوش المعنى العام للموقف ، وهي تختلف بالطبع عن الحركة

التي تعبِّر عن التردد أو الاهتزاز أو الحيرة ؛ لأن الممثل لا بد أن يكون متمكنًا من التعبير عن كل هذه الانفعالات ، لكنه - في الوقت نفسه - يستحيل أن يكون هو نفسه مترددًا أو مهزوزًا أو حائرًا في اختياره وأدائه للحركة المناسبة المعبرة . والحركات التي تبتر فجأة أو التي تمنع من مواصلة تدفّقها التلقائي ، لا بد أن تبدو في نظر المتفرجين غامضة أو مشوشة أو غير طبيعية . أما الحركات الصغيرة الدقيقة التي يعبر عنها جزءٌ واحد من الجسم ، في حين يظل باقي الجسم مسترخيًا أو جامدًا أو فاقدًا للتعبير ، فإن تأثيرها لا بد أن يكون سلبيًا وغير متناغم ؛ ذلك أن الحركة بالنسبة للجسم عبارة عن منظومة متكاملة لا بد أن تستجيب كل عناصرها للانفعال ، وإن اختلفت درجات هذه الاستجابة ، خاصة وأن الجسم البشريَّ يملك إمكانات تعبيرية لا يمكن حصرُها لمرونتها وتنوعها .

ونظرًا لأن الممثل نادرًا ما يتحرك بمفرده على المنصة ، فإن معنى حركته ودلالتها رهن بعلاقتها بحركات الممثلين معه ، وبقطع الأثاث المرتبة بطريقة معينة ، وبفتحات الجدران ، وغير ذلك من الملامح المعمارية في المشهد ، وبهذه العناصر مجتمعةً . فحركات الممثل في فضاء المنصة عبارة عن سياق من التفاعلات مع من أو ما يحيط به ، ولا بد أن يكون يقظًا و واعيًا بهذه الحقيقة دائمًا . وإذا كان التصميم العام للحركة مسئولية المخرج والمصمم - فإن التنفيذ هو مسئولية الممثل ، لكنه ليس تنفيذًا آليًا حرفيًا ، بل يملك قدرًا من الحرية يتيح فرصة التفسير والتجسيد باللمحات الموحية ؛ إذ إنه لا يستطيع أن يكون مسئولاً دون أن يكون حرًا ، ولو حرية نسبية ، خاصة في مجال التوقيت والتعبير عن دوافع الشخصية وتفاصيلها الدقيقة .

ومسئولية الممثلين مسئولية جماعية ، بصرف النظر عن أهمية أدوارهم طولاً

أو قصرًا أو خبرتهم أو شهرتهم ؛ لأن الاستهتار بهذه المسئولية لا يعني سوى انعدام الوعي بالحركة العامة ؛ مما يؤدي إلى وقوف أحدهم في طريق الآخر ، أو التشويش على حركة بحركة أخرى ، أو التأكيد على أهمية ما لا أهمية له ، أو عدم التقاط المفتاح الصحيح للحركة من الزميل الآخر ، وغير ذلك من السلبيات التي تسبب النشاز والمشاهد المشوشة والمشتتة سواء لمعنى المشهد بصفة خاصة ، أو لمعنى العرض بصفة عامة . من هنا كانت ضرورة المشاركة الجماعية المتناغمة بين كل ممثلي العرض ، حتى يمكنهم حمل مسئولية التخطيط والتفسير والتوضيح وبلورة العلاقات الدرامية فيما بينهم ، وبالتالي شغل فضاء المنصة بالمنظومة الحركية المناسبة .

ويجب على الممثل أن يفرِّق بين حركتين إحداهما نابعة من الموقف أو الدور أو الشخصية ، والأخرى مفروضة عليها لإحداث تأثيرات محددة في الجمهور . فالحركة الأولى لا تسعى إلى جذب الانتباه بشدة ؛ لأنها تركز على تفسير الموقف أو الدور بأدوات مستمدة من خصائصه . فإذا كانت الشخصية التي يلعبها الممثِّل شخصية سلبية وهائمة وغائمة بطبيعتها في منطقة الظل - فمن الخطأ جذبها إلى بؤرة الضوء لجذب الانتباه إليها قسرًا ، فالتنويعة الجانبية لا يمكن أن تنافس النغمة الأساسية ، وإن كان عليها أن تتفاعل معها ؛ ذلك أن الأداء محدَّد بطبيعة الشخصية لأنه نابعٌ منها . أما الحركة المفروضة على الموقف من خارجها فقد تكون بهدف إبراز مؤثرات أو « إفيهات » أو « لازمات » لها شعبية عند الجمهور في فترة من الفترات ، أو لعدم رغبة الممثل النجم أو لعجزه عن التخلي عن الأنماط الحركية التي اشتهر بها وحققت نجاحًا جماهيريًا كبيرًا ، أي أنه يقدِّم نفسه للجمهور من خلال أدائه المفسر لها . لكن خطورة هذا الأسلوب في الأداء تكمن

في تكرار الممثل النجم لنفسه حتى يأتي الوقت الذي لا يرى الجمهور في أدائه سوى قوالب محفوظة عن ظهر قلب ، فيصيبه الملل وينصرف عنه ؛ ولذلك فإن النرجسية تعد أخطر مرض يمكن أن يصيب الممثل .

وقد لا يدرك المتفرج العاديّ أن المواقف أو الأدوار الجاذبة للانتباه لوقوعها في بؤرة الأحداث - مثل مشهد الحريق في مسرحية « الأشباح » ومشهد طعن بولونيوس بالخنجر في « هاملت » وغيرهما - أسهل من المشاهد المستمدة من أحداث الحياة اليومية العادية التي تحتاج إلى حس مرهف وإدراك عميق للفروق الدقيقة والطفيفة بين مختلِف الانفعالات ، وبالتالي بين مختلِف الحركات ، وهذا الحس والإدراك لا بد أن ينتقلا بدورهما إلى المتفرج حتى يحدث التجاوب المنشود ، وبسبب هذه الفروق الدقيقة التي تحتاج إلى أداء مرهَف وحسّاس للغاية كان أداء التراجيديا أصعب من أداء الميلودراما ، والكوميديا أصعب من الفارص .

وعمومًا ، فإن نوعية الحركة هي التي تمنحها الضوء أو تضعها في الظل ، لكن هذا لا يعني أن الحركة في الظل أقل أهمية من تلك التي في بؤرة الأحداث ؛ لأن لكل منهما وظيفته الدرامية التي يتحتم القيام بها حتى تكتمل المنظومة الحركية . فغالبًا ما تكون حركات التقدّم أقوى تأثيرًا من حركات التراجع ، وأيضًا الحركات المتجهة أو الهابطة إلى قلب المنصة سواء من الوضع جالسًا ، أو واقفًا ، أو من على درجات سُلَّم ، أو منحدر إلى مستوى المنصة ، تبدو دائمًا أقوى تأثيرًا من تلك التي تسلك اتجاهًا معاكسًا لذلك .

وبصفة عامة ، فإن التأكيد يقع على الحركات التي تمثل لحظات تحوُّل ، سواء في وجهات النظر أو العلاقات بين الشخصيات ، تحول من المعارضة إلى الموافقة

أو العكس ، أو التي تمهِّد لإحدى ذروات الحبكة ، أو المواجهة بين قطبي الصراع الدرامي . وهذا الصراع ليس بالضرورة صراعًا جسديا أو ماديا ملموسًا ، بل هو في أحيانٍ كثيرة صراع نفسيّ وفكري ، يحتاج إلى معايير دقيقة ومعقَّدة لتجسيد الحركة المعبرة عنه . فما أسهل التعبير عن الكلمات أو الصفعات أو المبارزات بالسيوف أو إلقاء القبض على مجرم عاتٍ أو مختلف أنواع الانتحار أو اختطاف البشر ، أو غير ذلك من الحركات المادية والجسدية ، التي لا تحتاج إلى دقة أو رقة في التعبير الحركي .

أما الصراعات النفسية وما يترتب عليها من توتُّر وقلق وخوف ويأس وإحباط قد يُفْترض فيها أنها مكتومة أو مكبوتة - فتحتاج إلى حساسية أعلى في التعبير الحركي الدقيق عنها بلا مبالغة وبلا شحوب في الوقت نفسه . والممثل القدير ، بمساعدة المخرج ، يستطيع أن يحيل جلسة عادية أمام مائدة تناول الشاي أو وسط حديقة ، ليس فيها ما يلفت النظر إلى موقف يفور ويمور بالتوتُّرات الداخلية التي نكاد نشعر بها ، دون أن نراها بالأسلوب التوضيحيّ التقليديّ .

وكلما كانت الحركات ، بمختلِف أنواعها ، تميل إلى الاقتصاد في الوقت والجهد ، فإنها تتفادى أكبر قدر ممكن من التشتيت - إن لم تتخلص منه تمامًا - وبالتالي تساعد المتفرج على التقاط المعنى والتشبُّع بالانفعال عن أقصر طريق وفي أقل وقت ممكن ، مما يجعل التأثير الدرامي أكثر حدة وعمقًا .

يتطلب هذا من الممثل أن يملك من اللياقة النفسية والفكرية والعصبية والبدنية ما يساعده على الاستجابة اللحظية إلى درجة التلقائية وأيضًا على التحكّم اللحظي إلى درجة السيطرة الصارمة . فالحرية والطاقة بدون نظام و وعي هما

حركة مشتتة خالية من المعنى . وإذا كان المتفرج لا يستريح للحركة المقيدة والجو الراكد للعرض ، فهو لا يستريح أيضًا للطاقة الهادرة بلا حواجز ؛ لأنها تجهده وتصيبه بالتشويش والاضطراب .

والحركة البدنية للممثل عبارة عن منظومة شاملة التفاعل في كل عناصرها ، والممثل المتمرس يعرف كيف يكون مسترخيًا في أعماقه حتى لو كان يؤدي دورًا متوترًا ؛ ذلك أن الحركة المعبرة والإلقاء الصوتي المتمكن في حاجة دائمة إلى التخلُّص والتحرُّر من الشد والتوتر المجهدين لجسم الممثل وأعصابه . فمن البديهي أن يؤثِّر هذا الإجهاد على مستوى الأداء لأنه كفيلٌ بإضعاف الاستجابة والسيطرة في آنٍ واحد . فمثلاً يؤدي التوتُّر الزائد على الحد إلى ضغوط عضلية على الظهر والكتفين ، واهتزاز في الحبال الصوتية ، وشد في الذراعين والساقين . قد لا يلحظ الممثل هذه الأعراض في البداية ، لكنه مع استمرار توتُّره في الأداء يشعر به فيحاول مقاومته ، وبمجرد الشعور به والشروع في مقاومته لا بد أن تقل استجابته للشخصية التي يؤديها وقدرته على التحكم فيها .

إن مجموعات العضلات لها طبيعة خاصة بها و وضع محدَّد عندما تعبّر عن وقفة أو حركة معينة ، فإذا لم تكتسب الوضع المتناغم الذي ترتاح إليه فإنها سرعان ما تفقد مرونة الحركة وسلاستها . فالاسترخاء أو الارتياح العضليّ يؤدي إلى التوازن الذي لا يعني سوى حرية الحركة والاستجابة والتحكُّم بأقل قدر ممكن من الجهد ، وبأكبر قدر ممكن من التناغم والتحكم .

من هنا كانت ضرورة اللياقة البدنية للممثل حتى يكتسب التوافق العضلي ، والحس الإيقاعيّ ، والسيطرة العامة على حركاته ، وبالتالي توظيفها في التعبير

الدراميّ المطلوب . والتمارين الرياضية لرفع كفاءة الأداء المسرحيّ تختلف عن تلك التي تُطْلب لذاتها . فهي تؤدَّى في ضوء وظيفتها وقدرتها على التجاوب اللحظيّ للإيقاع ؛ ولذلك يدخل الرقص الإيقاعيُّ والتدريب اليوميّ للعضلات في إطار هذه الوظيفة التي تجند ممارسة الرياضات المختلفة مثل : السباحة ، والتنس ، وسلاح الشيش ، والملاكمة ، والتمارين السويدية على وجه الخصوص . فكل هذا من شأنه إكساب الممثل حيوية لا بد أن تسري في العرض المسرحي ، ثم في المتفرجين أنفسهم .

هذا بالنسبة للحركة ، أما بالنسبة للصوت والحديث والحوار فالمسألة لا تقل أهمية عن الحركة ، إن لم تزد عليها في عملية التوصيل والتفسير ، خاصة في المسرحيات التي تدور حول القضايا الفكرية والفلسفية والاجتماعية ، أو المسرحيات الشعرية التي تعتمد أساسًا على جماليات الشعر وأساليب إلقائه ، بل أدائه على المنصة . وإذا كان الوضوحُ في توصيل دلالة الحركة ضرورة درامية مُلِحَّة – فإنها تبدو أكثر إلحاحًا في حالة الحديث والحوار الذي يمكن أن يضيع تمامًا لو لم يصل بوضوح إلى الأسماع ، أما الحركة فيمكن أن تصل بعض عناصرها إلى العيون ، مهما كانت مبتورة أو مشوشة ؛ ولذلك فإن أساليب النطق والأداء الصوتي من أخطر وأهم المهام الملقاة على عاتق الممثل .

وإذا اختلف الممثلون في أساليب النطق والأداء الصوتيّ ، فإنهم لا يختلفون في كيفية التنفُّس الذي يساعدهم في أداء مهمتهم على خير وجه . ولذلك لا بد من تدريب أجهزة التنفس على توسيع التجويف الصدريّ بتمارين التنفس وتدفُّق الهواء عبر القصبة الهوائية ، وما يتبع ذلك من امتداد الحجاب الحاجز وخط الوسط وارتفاع طفيف في الضلوع السفلى ، وأقل جهد ممكن في أعلى الصدر .

بل إن التنفس من الحجاب الحاجز بصفة عامة يمثّل توفيرًا في الجهد المبذول إذا ما قورن بالتنفُّس من الرئتين ، وفي الوقت نفسه يقلّل من احتمالات التأثير السلبي سواء على الحركة أو الكلام على المنصة .

والتدريب المستمر على التنفُّس من منطقة الحجاب الحاجز يمكّن الممثل من التنفُّس العميق والمريح والضروريّ لإخراج النغمة والدرجة والنبرة المطلوبة ؛ ذلك أن التنفُّس الضحل الصادر عن القفص الصدريّ قد يؤدي وظيفته في الحوارات والأحاديث التي تدور في البيت أو المدرسة أو المكتب ، لكنه يعجز عن القيام بهذه الوظيفة في تلوين النغمة وضبط الدرجة وتحديد النبرة أمام جمهور المسرح و وسط أضوائه . وإذا قنع الممثل بهذا التنفُّس الضحل فإن صوته سيفتقر إلى الوضوح والثقة والتحديد ، كما سيفقد جسمه القدرة على التنويع والتلوين والاحتفاظ بحيويته مدة طويلة ؛ ذلك أن احتياطيَّ الهواء المخزون في الصدر لن يكفي لإمداده بالقوة والاتزان والارتياح ، وغير ذلك من ضروريات الأداء المقنع ، أما مخزون الهواء في منطقة الحجاب الحاجز فهو احتياطيّ قادر على التجدُّد بكميات كبيرة .

ونظرًا للتناغم الذي يحدث بين عملية التنفس من الحجاب الحاجز وحركة عضلات البطن ، فإن الممثل لا يكتسب تنفسًا عميقًا فحسب ، بل وقدرة أيضًا على التحكّم فيه لإحداث كل ما يرغب من مؤثرات صوتية . ففي عملية الزفير أثناء الكلام يستطيع الممثل أن يتحكم في أدائه الصوتيّ ، دون حاجة إلى تنفُّس زائد على الحد ، وبلا خوف من اضطرابات في ضغط النفس . وهذا يتحقّق بسهولة وسرعة من خلال الهبوط بكيان الصدر الذي كان قد رفع لدرجة ما أثناء الشهيق ، وباستخدام عضلات جدار البطن لتنظيم تدفُّق النفس المنطلق خارجًا .

والنبرة الواضحة الحاسمة تستهلك زفيراً أقل نسبيا من تلك التي تستخدمها النبرة المترددة المهتزة . وحتى الممثل الذي يتنفس بعمق كافٍ ويستطيع بالتالي أن يخزن طاقة احتياطية من الهواء ، فإن نبراته يمكن أن تكون ضعيفة ومشوشة إذا استهلك نفسًا أكثر من اللازم ، وفي الوقت نفسه يبدو مخزونه الاحتياطيّ الضروريّ في أداء فقرات طويلة ومستمرة في الحوار .

والتنفُّس المناسب للغناء أو الكلام يحتاج إلى شعور متجدِّد بالقوة والثقة والأمْن والقدرة على التحكم من منطقة وسط البطن . والممثل المبتدئ سرعان ما يدرك أنه لا يستطيع الحصول على مثل هذا التحكُّم إلا من خلال التجريب الواعي المقصود والتدريب المستمر المتواصل . فلا بد أن تترك النبرات الضعيفة والمهزوزة والمستهلكة للنفس أكثر من اللازم ، مكانها لنبرات واضحة ومحددة ومتقنة . وهذه لا يمكن تطويرها وتنميتها بالتدريب إلا إذا أصبحت عادة ملازمة للأداء الصوتي ، دون التفكير المقصود فيها ، ويجب ألا يمارس هذا التدريب أثناء « البروفات » أو العروض ؛ لأن التركيز الكامل على العناصر التفسيرية والدرامية في أثناء الأداء لا يسمح بانتباه واعٍ خاص بالتنفس وبعمليات التحكُّم فيه ، أو بأية مسألة فنية أخرى . ولهذا السبب يجب على الممثل أن يمارس هذا التدريب الذاتيّ قبل أو بين « البروفات » ، ناهيك عن العروض نفسها .

ويضيف خبراء المسرح فائدة أخرى إلى التنفس من منطقة الحجاب الحاجز ، لا يملكها التنفُّس من الصدر ، وتتمثل في أن العضلات تتحرك مبتعدة عن عضلات الحنجرة والزور أكثر من عضلات الصدر العلويّ ، وبالتاليّ يقل تدخُّلها في عملية النطق والأداء الصوتي . وعلى أية حال ، فإنَّ الاستجابة التلقائية والكاملة والناعمة للحبال الصوتية ، يجب أن تتحرَّر من أية عوائق أو توتُّرات

خارجية ، ويتمثل معيار النبرة المناسبة والأداء الصوتيّ السليم في إحساس الممثل بأن الألفاظ والأصوات تتدفّق بسلاسة عبر الزور ، وكأنه لا يوجد ما يعوقها أو يقاطعها . فإذا كان هناك شدٌّ غير عادي في الزور في أثناء الأداء الصوتيِّ - فإن هذا من شأنه رفع درجة الصوت بدون داعٍ . وإذا توترت عضلات الزور لدرجة جفاف السطح الترددي وتصلُّبه - فإن نبرة الكلام يمكن أن تصاب بالخشونة والنشاز العالي . وعلى النقيض من ذلك ، فإن الزور « المفتوح » ، المستريح ، المسترخي يغلف النبرة بنقاء وعذوبة وطلاوة وخصوبة .

وهناك عوامل أخرى عديدة ، تؤدي بصفة عامة إلى تحسين نوعية الأداء الصوتي . منها على سبيل المثال ، التحكُّم في الترددات الأنفية والحفاظ على اتزانها . فمثلاً تعتمد أصوات « الميم » و « النون » أساسًا على التردُّد الأنفي ، ونطقها يستدعي فتح السقف الطري للفم حتى لا يسد الممرات الأنفية التي تستخدمها هذه الأصوات كترددات لها . وإذا كان ثمة تردُّد أو ضعف في حركة السَّقْف الطري للفم - فإن هذه الممرات لا تسد في أثناء نطق الأصوات غير الأنفية ، وبالذات في حالة أصوات الحروف المتحركة : الألف والواو والياء ، فيحدث ما يعرف باسم « الشَّدة الأنفية » أو « الخنافة » - إذا جاز لنا أن نستخدم هذا اللفظ . ولا يتأتى هذا التحكُّم إلا من خلال التدريب الدءوب والمستمر الذي يحيله من عملية مقصودة إلى ممارسة تلقائية ، بل وعفوية .

ومن المعروف أن مواصفات النطق في العرض المسرحيِّ تختلف عن مواصفاته في الحياة اليومية . فلا بد أن يتدرَّب الممثِّل على الوضوح والدقَّة والحساسية والسلاسة والتدفُّق من خلال النبرات الكاملة المتبلورة . وعندما يقول مشاهد إنه

لا يستطيع أن يسْمع ما يقوله الممثل ، فربما كان يقصد أنه لا يستطيع أن يفهم . وفي هذه الحالة فإن الممثل مهما رفع من صوته ، فلن يحل المشكلة لأنها تكمن في أدائه ، وليس في درجة صوته . والنطق الذي يبدو طبيعيًا وعاديًا على منصة المسرح ، أي مشابهًا لذلك الذي نمارسه في الحياة اليومية ، هو في حقيقته يتميز بوضوح وعلو مبالَغ فيهما إلى حدٍّ ما ؛ لأن ظروف وشروط العرض المسرحي تحتِّم التوصيل الواضح إلى كل مسامع الحاضرين في القاعة ، وما يتبعه من فَهْم واستيعاب لما يدور من أحداث ومواقف . فمثلاً إذا لم يتم الإبطاء من سرعة النطق وإيقاعه على المنصة - فإنه سيبدو سريعًا ، بل ومرهقًا للجمهور ، برغم كونه مشابهًا لذلك الذي نمارسه في حياتنا اليومية . وأصوات الحروف المتحركة بصفة خاصة بالإضافة إلى بعض الحروف الساكنة المتصلة في حاجة دائمة إلى تأكيد وبلورة ، نظرًا لتأثيرها المباشر والعميق على الأداء الصوتيِّ بصفة عامة ، وقدرتها على تنويع الطاقة والتعبير عن العاطفة الجياشة . كذلك ، فإن بعض أصوات الحروف الساكنة التي تُعَدّ ضعيفة مثل الباء والتاء والفاء لا بد من تدعيم النطق بها حتى لا تخرج مدغومة أو مهزوزة .

وبصفة عامة ، فإن الأداء الصوتيّ الكفء يعتمد على مخزون مناسب ومتجدِّد من الهواء للتنفُّس المريح من منطقة البطن ، وعلى زور مفتوح بلا عوائق ، وتلوين حريص ودقيق للنبرة من خلال الفم والشفتين ، وقليل من الإبطاء في سرعة الحديث وإيقاعه ، والاستخدام التلقائيّ للحبال الصوتية . بهذا يمكن تجنُّب السلبيات الشائعة التي تتمثل بصفة خاصة في التوتُّرات التي تصيب الزور ، والارتفاعات التي تصيب النبرة في غير أوقاتها المناسبة ، وكذلك الخصائص المعدنية أو الحادة التي تفقد الصوت ملامحه الإنسانية .

لكن المشكلة لا تكمن في طريقة نطق الألفاظ كأصوات فحسب ، بل تمتد لتشمل المعنى الذي تهدف إلى توصيله . فإذا ما وضعت في سياق من جمل تعبِّر عن منظومة فكرية معينة ، لا تقتصر على الألفاظ أو الأصوات لأنها تتخذ منها مجرد وسائل لتوصيل المعاني والانفعالات ؛ ولذلك فإن من أهم المسئوليات الملقاة على عاتق الممثل في مجال الأداء الصوتيّ أنه يحدِّد ويمزج ويستعرض الأفكار والانفعالات التي يثيرها النصُّ ، سواء بالنسبة للعلاقات فيما بينها ، أو بالنسبة للفقرة الحوارية أو المشهد ككل .

وهناك ألفاظ أو كلمات يمكن أن تقوم بمفردها بوظيفة الجملة التي تحتوي على فكرة مكتملة ، مثل أفعال الأمر : اذهب ، تعال ، انتظر . . إلخ ، أو الإجابات بنعم أو بلى أو لا ، أو بكلمة واحدة تفيد إجابة كاملة . لكن الناس في حديثهم اليوميّ لا يتواصلون عبر كلمات منفصلة ، بل بتنظيم مجموعات الكلمات في جمل أو فقرات للتعبير عن فكرة كاملة أو جزء منها ليكتمل في مجموعة أخرى . وفي المسرح كلما كانت الألفاظ والكلمات موحية في سياقها - كانت معانيها والأحاسيس التي تثيرها أشمل وأعمق بكثير من حدودها اللفظية . ولا شك في أن أسلوب الممثل في الأداء والإلقاء يلعب دورًا حيويًا في تعميق الأبعاد المعنوية والانفعالية للكلمات التي ينطق بها ، بحيث إذا كُسر السياق الإيقاعي أو قوطع أو بتر ، فإن المعاني والانفعالات تُبتر بالتالي ، وتبدو في نظر المتلقي شيئًا غير طبيعيّ ، ويصعب متابعته ، خاصة إذا كانت الوحدة الفكرية والانفعالية جزءًا من جملة طويلة أو تتابع من الجمل ، وذلك برغم أن الألفاظ والكلمات هي هي بدون تغيير ، فالوحدة في النهاية فكرية وانفعالية ، وليست لفظية ونَحْوية ، والجمل تطول أو تقصر بناء على السياق الفكريّ و الانفعالي . وأحيانًا تصبح

الجملة المتعثرة والمشوشة التي ترفضها قواعد النحو بمثابة الوحدة الدرامية ذات الخصوبة والدلالات الفكرية والانفعالية المتعددة . فاللغة في المسرح وسيلة ومادة خام وليست هدفًا في حدٍّ ذاتها .

وتتراوح الوقفات طولاً وقصرًا بين كل وحدة فكرية/ انفعالية وأخرى ، طبقًا للأهمية التي يريد الممثل أن يركِّز عليها . فالوقفة الطويلة تهدف إلى منح المتفرج فرصة استيعاب أبعاد ما قيل ، ثم الانتقال إلى الوحدة التالية وهكذا ، وليست فرصة للممثل كي يسترد أنفاسه لأنه تدرب على تخزين احتياطي الهواء لاستخدامه سواء في الكلام أو الصمت . والوقفة بهذا المفهوم ليست فاصلاً بين وحدة وأخرى ، بل هي صلة تساعد في توحيد ومزج المعاني والانفعالات التي تشكِّل السياق الدراميَّ ؛ ولذلك لا تقل الأهمية الدرامية للوقفة عن الكلمة أو الجملة أو الفقرة ، لأنها جزء عضويٌّ من التعبير الدراميِّ والأداء الحركي والصوتي .

ويجب أن ينصبَّ التركيز في الأداء الصوتيِّ على الأفكار الجديدة التي تقدَّم لأول مرة في العرض المسرحيِّ حتى ترسخ في ذهن الجمهور ، أما الأفكار التي سبق التعبيرُ عنها فمجرد الإشارة إليها تكفي لاستيعابها في مرحلتها الجديدة من السياق . لكن الأفكار الأساسية التي تشكل العمود الفقري للنص المسرحي تحتاج إلى تركيز متجدِّد بطريقة أو بأخرى . وعقل المتفرج في مواجهة العرض يقوم دائمًا بالتركيز على الأفكار الأساسية أو الجديدة ، وبالتالي تتراجع الأفكار الأخرى إلى الخلفية ؛ لأن التركيز لا يعني التكرار . فليس هناك تجديد أو إضافة في تكرار فكرة سابقة ؛ لأن جمهور العرض يتوقع الجديد دائمًا من الأفكار

والانفعالات بل والمفاجآت ، وأي تكرار لا بد أن يوقف تطوُّر الأحداث والمواقف والشخصيات ويتحول إلى نتوء في الشكل الفني أو عالة على البناء الدراميِّ . ولكن إذا فشل ممثل في التركيز على فكرة جديدة ، أو أساء الفهم وركَّز على فكرة سابقة ، فإنه بهذا يطمس المسار الصحيح للأفكار والأحاسيس ، ويدخل المتفرجين في متاهات تفقدهم الصلة الحميمة بالعرض .

والمسألة ليست مجرَّد تركيز على كلمات معينة ، بل هي تركيز على الوحدة الفكرية التي تجمع هذه الكلمات أو الجمل من خلال تلوينها بأداء صوتيّ ، قد يتناغم مع الأداء السابق عليه سواء في السرعة أو البطء ، في الارتفاع أو الانخفاض ، في الشد أو الجذب ، وقد يتعارض معه كنغمة جديدة . وإذا كانت أجهزة النطق والكلام عند الممثل معنية بمخارج الألفاظ ونغمتها أو نبرتها الواضحة بطريقة أو بأخرى ، فإن قدراته العقلية والفكرية مهتمة دائمًا بالوحدات الفكرية والشعورية التي تنضوي تحتها هذه الألفاظ أو الكلمات . وطالما أن هذه الأجهزة تتلقى أوامَرها من العقل ، فلا يمكن الفصلُ بين أسلوب النطق والدلالة الفكرية التي تصوغه ، وبالتالي فإن سياق الألفاظ مواكب لسياق الأفكار والمعاني والمشاعر . وهو سياق يعتمد على التحوُّلات أو التطوُّرات الطبيعية في درجة الصوت ، أو النبرة ، أو التوقيت ، وغالبًا ما يكون مزيجًا من كل هذه العناصر . والممثل الذي يظن أنه بصوته الجهوري المجلجل قادر على تأكيد الفكرة والإحساس ، قد يفسد المعنى بأكمله لأن الصوت الهامس المبحوح قد يؤكده بطريقة أفضل ، كما قد يفسد التلقائية الطبيعية للأداء الصوتيِّ ، ويصيب الإيقاع بالنشاز ، خاصة وأن عناصر الإيقاع والنغم والتلوين تشارك في إنتاج المعنى . وهذه إحدى إضافات العرض المسرحيّ إلى النص الدراميّ الذي تبدو الكلمات

والجمل على صفحاته صامتة ، أو إذا قُرِئَتْ بصوت مسموع فإنها لا تمتلك الإيقاع والنغمة والدرجة والتلوين والتوقيت .

والممثِّل لا يقوم بنطق أو تسميع الكلمات كأنه في درس للمطالعة ، وأيضًا فهو لا يمثِّل أنه يتكلم أو يتحدث أو يتحاور ، بل هو يتكلم بالفعل ويمارس توصيل الأفكار والمعاني والمشاعر التي يجسِّدها العرض المسرحي ، والتي لا يتعامل معها بناء على قاعدة صماء آلية ؛ لأنه لا وجود لهذه القاعدة أصلاً ، بل يعتمد على حسه وخبرته وتجربته في تركيز أدائه الصوتيِّ على المعاني الأساسية بأسلوب لا يشعر الجمهور بأنه يقوم بعملية التركيز هذه أصلاً ، خاصة عند الانتقال من فقرة إلى أخرى ، أو من وحدة فكرية إلى أخرى . وخطورة الأداء الصوتي أنه يشارك في إنتاج المعنى ، وبالتالي يمكن للنبرة أن تغيِّر المعنى برغم أن كلمات النص واحدة . فمثلاً إذا افترضنا سؤالاً يلقيه ممثِّل على زميله مثل : « لماذا تصر على ترك الأمر برمته لي ؟» فإن التنويعات المختلفة لطريقة أداء السؤال يمكن أن تعني الآتي : « حسنًا . . سأقول لك لماذا ؟» ، أو « هذا ليس من شأني على الإطلاق » ، أو « هذا هو الأمر المعتاد بالنسبة لك » ، أو « لا أعتقد أنني أستطيع أن أقوم بهذه المهمة » ، أو « لقد سئمت من إلقاء مثل هذه المشكلات على عاتقي » ، أو « كأنني الوحيد على ظهر هذه الأرض القادر على حلِّ هذه المشكلة » ، وغير ذلك من نبرات الأداء التي تجعل من معنى الجملة الواحدة المكتوبة في النص معاني متعدِّدة ومتنوِّعة تجعلها تبدو جملاً مطروحة أمام الممثل ، كي يختار منها بحسِّه وخبرته المقام أو المفتاح المناسب لعزفه .

ولا يعني حس الممثل وخبرته سوى أنه يسلك على المنصة بتلقائية وسلاسة

طبيعية كما يسلك في حياته العادية ؛ لأنه لو تذكر أنه يمثِّل فسوف يقع في أحابيل الحيل المصطَنَعة للتعبير ، مثل الضغط على مخارج الألفاظ أكثر من اللازم ، والانقياد خلف اللهجة شبه الخطابية التي تهتم بالإرسال أكثر من الاستقبال ؛ والتلاعب بطبقات الصوت بدون داعٍ ، خاصة في الجمل أو الفقرات التي تجسِّد الانفعالات والمشاعر أكثر من تفسيرها للأفكار والمعاني . وقد يكون الممثل متحمسًا بصفة شخصية مع أو ضدّ بعض الانفعالات والأفكار ، لكن هذا المنظور الذاتيّ يجب أن يتلاشى تمامًا ، كي يحل محله وعيُه بأنه يؤدي انفعالات وأفكارًا صادرة عن سياق نصيّ موضوعي ، وخاصة بشخصيات تمر بمواقف لا يملك الممثل أن يبدي رأيه أو انطباعه عنها . وحتى في المسرح الملحميّ الذي نظّر له بريخت والذي يفترض في الممثل انفصاله الكامل عن الشخصية ، وقيامه بالتعليق على فكرها وسلوكها ، فإن ما يؤديه الممثِّل في هذه الحالة ليس صادرًا عن رأيه أو انطباعه الشخصيّ ، بل هو التوجُّه الفكري والدراميّ للمؤلِّف في النص الذي ألفه .

والممثِّل لا يتكلم في فراغ ؛ لأنه عضو في أوركسترا كامل من الممثلين ، وأداؤه الصوتي نَغْمة من نغمات متعدِّدة ومتنوعة ، قد تسمح بالتعارض والتضاد ، لكنها لا تسمح بالنشاز . وضبط النغمة والنبرة والدرجة لا يتأتى إلا من خلال العَلاقات والتفاعلات بين مختلف الشخصيات في الحوار الدائر بينها . فليس هناك عزف منفرد ، حتى لو كان الممثل يؤدي مناجاة ذاتية بمفرده على المنصة ، لأن مِفْتاح أدائه الصوتيّ صادرٌ عن المقام العام لمعزوفة العرض المسرحي ككل . لكن هذا المقام لا يعني أن كل الممثلين يعزفون نفس النغمة أو اللحن ، بل هناك تنويعات دائمة ومتجدِّدة في النغمة والنبرة والدرجة والإيقاع والسرعة والبطء

والارتفاع والخفوت ، مما يحتِّم على الممثل تجنُّب الوقوع تحت تأثير أيّ ممثل آخر ، حتى لا يتهم بمحاكاته له .

هنا تكمن المعادلة الصعبة التي يجب على الممثل أن يحلّها دائمًا ، وهي أن يكون متفردًا ، وليس منفردًا ، وفي الوقت نفسه عضوًا في أوركسترا يعزف سيمفونية واحدة . فهو يؤدي شخصية متفرِّدة لها خصائصها وملامحها المتميزة ، لكنها متفاعلة مع الشخصيات الأخرى ، ولا يمكن أن تنفصل عنها في أية لحظة من لحظات العرض المسرحيّ . وإذا وقع الممثل تحت تأثير ممثِّل آخر في النطق والأداء الصوتيّ ، فإنه يحيل – ربما دون أن يدري – الشخصية التي يؤديها إلى نسخة باهتة مكرَّرة من الشخصية التي يلعبها الممثِّل المؤثر . صحيح أن التأثير والتأثر متبادلان بصفة مستمرة ومتجدِّدة بين كل عناصر العرض المسرحيّ ، ومع ذلك تظل لكل عنصر شخصيته المتميزة ؛ لأن التفاعل لا يمكن أن يعني النمطية أو التقولب أو التحجر .

إن حيوية العرض تعتمد على مدى تطبيق مبدأ « خذ و هات » بين الشخصيات . والممثل الذي يحاكي أداء غيره سيأخذ ، لكنه لن يستطيع أن يعطي ، وبالتالي سيضيع تأثيره وتفاعل ؛ لأنه بدد وظيفته وتواجده . أما الممثل الذي يملك الاستجابة اللحظية – سواء في الأخذ أو العطاء – فإنه يملك الحيوية بل والحياة المسرحية ، فهو يأخذ من زميله ليضيف ويطوّر الموقف ، فلا يشعر المتفرج بأية رتابة أو تكرار أو ملل .

وبدون يقظة الممثل وتركيزه الشديد ، فإنه يعجز عن الإيحاء بأهمية وقيمة ما يقول ، سواء بالنسبة لزملائه على المنصة أو للمتفرجين في القاعة . فلا بد أن

يعتقد أو يؤمن هو نفسه بقيمة ما يقول ، وهذا الاعتقاد هو مصدر لحماس متجدِّد ، إذا فقده الممثل – ولو لمجرد لحظة – فإنه يفقد قوة الدفع ومعها قدرته على التوصيل والإقناع والإثارة . وهذا الحماس ليس مقصورًا على نجوم العرض ، بل يجب أن يمتد ليشمل كل الممثلين ، حتى ولو لم ينطق أحدهم إلا بجملة واحدة . والحماس مثل الفتور تمامًا في كونه عدوى تسري بين الممثلين ، لكن الممثل المتمرِّس غالبًا ما يأخذ في يده زمام المبادرة ويشعل جذوة الحماس في زملائه ، خاصة إذا كان مؤمنًا بقيمة الدور الذي يؤديه بصفة خاصة والنص المسرحيّ بصفة عامة . أما إذا كان النص غير مقنع للمؤدين ، فإنّ العرض المسرحيَّ يتخذ مسارًا لا يعلم مداه سوى الله ؛ إذ يجدون أنفسهم مضطرين إلى الخروج من النص استجداءً لتجاوب الجمهور معهم . ويختلط الحابل بالنابل عندما يتحوَّل الممثلون إلى مؤلفين ، ويترك كل واحد منهم لنرجسيته العنان ، محاولاً « سرقة الكاميرا » من زملائه وهكذا ، سواء على مستوى الأداء الحركيّ أو الأداء الصوتيّ .

والممثل المتمكِّن من الأداء الحركيّ والصوتيّ يستطيع بسهولة وسلاسة أن يصل إلى أفضل تجسيد للشخصية التي يؤديها ، وهو يدرك جيدًا أن انتقال الشخصية من مجرَّد كيان يتحدث ويتحاور في النص إلى إنسان حيّ يتحرك ويتفاعل مع الآخرين على المنصة ، عملية تحتاج إلى كل خبراته وتجاربه في فن التشخيص . ففي النص تبدو بعض الشخصيات متكاملة الأبعاد ومتدفِّقة بالحياة عند التشخيص ، والبعض الآخر مجرَّد أنماط نراها من جانب واحد ، وقد تكون بعض الشخصيات بلا أية ملامح أو خصائص على الإطلاق ، أو مجرد بوق مباشر لآراء المؤلف وتوجُّهاته . وإذا كانت هذه الاعتبارات وغيرها مقبولة في النص المسرحيّ عند قراءته ، فإنها يمكن أن تصبح سببًا في فشل العرض المسرحيّ

إذا لم يراع المخرج والممثلون إيقاع العرض وحيوية الشخصيات وتطور الحبكة ؛ ذلك أن التشخيص هو فن إخراج الشخصية من صفحات النص ؛ كي تدب فيها الحياة على المنصة وأمام الجمهور الذي جاء ليمتع سمعه وبصره بجماليات ، لا يستطيع أن يلمسها في النص عند قراءته .

وإذا كان مفروضًا على الممثل أن يتحرَّك في إطار الشخصية التي رسمها المؤلف من خلال منظور فكريّ وانفعالي معيَّن ، فإنه في الوقت نفسه يملك من الحرية ما يمكنه من الإبداع في مجاله . فالمؤلف عندما يصوِّر شخصياته يضع لها الأطُر الخارجية التي تمكِّننا من التعرف عليها ، لكنه لا يستطيع أن يتصوَّر أداءها الحركي والصوتيّ لحظة بلحظة ، وهو ما يحدث على المنصة . فهناك ملامح بدنية ونفسية ، فكرية وانفعالية للشخصيات يشير إليها المؤلف في نصه إشارة قد تكون عابرة ، وقد لا يشير على الإطلاق ، لكن الممثِّل لا يملك هذه الحرية لأن المشاهدين يتوقعون أن يروا ويلمسوا هذه الملامح في كل حركة يؤديها أو في كل كلمة ينطقها ، وهو بتعاونه مع المخرج يستطيع أن يملأ هذه الفراغات الأدائية حتى تكتمل أبعاد الشخصية أمام المشاهدين .

وهناك مفاتيح عامة وأساسية يستطيع بها الممثل أن يسبر غور هذه الأبعاد مثل سن الشخصية ، ومكانتها الاجتماعية ، والوظيفة التي تشغلها ، والجنسية ، والحالة الصحية ، ومستواها الاقتصادي ، وغير ذلك من هذه المفاتيح ، وهناك أيضًا مفاتيح خاصة بالشخصية يمكن استخراجها بعد الاستيعاب الشامل للنص وتحليله تحليلاً مرئيًا وصوتيًا ، منها على سبيل المثال الملامح المميزة للأداء الحركيِّ والصوتي ، والتفاعل بين ما تشعر به في مواقف معينة وحركتها أو سكونها ،

صوتها أو صمتها . وهذه الملامح ليست بالضرورة « لازمات » متكررة ؛ لأنها تتغير وتتطوّر مع نمو الشخصية واحتكاكها بالأحداث ، وبذلك تتحول الخطوط العامة والخارجية التي وضعها المؤلف لشخصياته إلى مجسّدات زاخرة بالتفاصيل الإنسانية الدقيقة ومتدفقة بحياة بشرية متبلورة ، خاصة فيما يتصل بالدوافع المحرّكة لها . فإذا لم يقم الممثّل بهذه المهمة فستبدو الشخصية التي يؤديها باهتة ، ومسطحة ، وضعيفة ، وربما غير واضحة ، ولن يقبل أحد حينئذ حُجَّته بأنه أدى الشخصية في الحدود التي رسمها لها المؤلف ؛ لأن العرض المسرحيّ ليس مجرد نسخة مكررة أو صورة باهتة من النص المسرحي ، بل هو تأليف مرئي ومسموع وأكثر تعقيدًا وتركيبًا من التأليف النصيّ ، وهو تأليف لا بد أن يتكرَّر كل ليلة عرض ، في حين أن تأليف النص لا يحدث سوى مرة واحدة فقط .

وكلما كان المؤلف متمكنًا من أسرار صنعته ، فهو يسهل من مهمة المخرج والممثل إلى حدٍّ كبير . فهو يستطيع تحديد الذُّرَى التي يركز عليها المخرج والممثل ، والسفوح التي يمكن أن يستريح المتفرج عندها ، وبين هذه وتلك تتبلور الشخصيات وتتطور ، لكن إذا لم يستطع الممثل استيعاب النص أو أساء فهمه لسبب أو لآخر ، فإنه قد يركز أداءه الحركيّ والصوتيّ على السفوح ، ويمر بالذرى والقمم مرَّ الكرام ، فيفسد المعنى وينحرف بالانفعال بعيدًا عن الخط المرسوم له . أما إذا ترك تركيزه بنفس الدرجة والقوة ، مؤكدًا كل المواقف بلا تفرقة بينها ، فسوف يصاب أداؤه بالرتابة والتّكرار والملل .

ومن الواضح أن الذرى والقمم ترتبط عادة بالشخصيات الرئيسية ، في حين ترتبط السفوح والمنحدرات بالشخصيات الثانوية . وعندما تكون في النص أكثر

من شخصية رئيسية ، فإن الكاتب نفسه قد يقع في حَيْرة عندما يتعرض لنسبة التأكيد على هذه أو تلك . وتكمن أهمية نسبة التأكيد هذه في أنها دليل الممثل في نسبة تأكيده بدوره . فقد تبدأ إحدى المسرحيات بشخصية امرأة طاغية ومحرِّكة للأحداث بصفتها بؤرة دورانها ؛ ولذلك فإنه من حق الممثلة التي تؤديّ دورها أن تحصل على كل التأكيد اللازم لهذا التوجُّه ، لكن ما العمل إذا وجدت هذه الممثلة أن هذه الشخصية لم تعد محورًا للأحداث في الفصلين الأخيرين مثلاً ؟! كيف تبدأ أداءها بكل قوة التأكيد وتركيزه ، ثم فجأة تتخلى عنها قوة الدفع اللازمة لذلك ؟! هذه المشكلة من صميم عمل المخرج والممثل بل وفريق العرض المسرحيِّ بأكمله ؛ لأنه من الصعب شحن الجمهور في النصف الأول من العرض بكل هذه الطاقات التعبيرية في الأداء والإخراج بل والتصميم ، ثم سحب هذه الشحنة منه بطريقة قد تصيبه بخيبة أمل نتيجة لحرمانه من الإشباع النفسيِّ الذي كان يتوقعه . وقد يجد فريق العرض في الأساليب المتعدِّدة للإخراج والأداء والتصميم حلا لهذا الكسر الإيقاعيِّ الموجود في النص . وليس هناك حل جاهز ؛ لأن كل الحلول خاضعة لظروف كل نص على حدة .

وفي مسرحيات أخرى تتساوى مظاهر التأكيد على شخصيتين رئيسيتين ، تمثلان خطين متوازيين ومتقابلين ثم متداخلين . لكن العبرة مرة أخرى بنسبة التأكيد حتى لا تزيد على الحد ، فتواري شخصية مهمة أخرى أو أكثر في الظل ؛ مما يخلّ بالبناء الفكريِّ والانفعاليِّ العام للعرض المسرحيّ ، الذي يُعتبر في حقيقته عملية توازنات مستمرة ومتبادلة . فمثلاً في مسرحية إبسن « البطة البرية » نجد توازيًا وتقابلاً دقيقًا بين شخصيتي جريجرز وهيدفج ، بحيث يظل التأكيد مسلطًا على المركز الحقيقيّ للاهتمام ، دون تشتيت أو تفرقة بين الشخصيتين .

لكن إذا تم أداء هاتين الشخصيتين بحيوية أكثر من اللازم ، وبتركيز شديد على تفاصيل ملامحهما البدنية والنفسية ، الفكرية والانفعالية - فإن هذا الأداء من شأنه أن يضعف تأثير شخصية هيالمر ، وبالتالي إضعاف الأثر العام للمسرحية كلها . من هنا كانت أهمية المراعاة الدائمة لنسب التأكيد بين الشخصيات حتى لا يفقد العرض اتزانه العام .

ومن الواضح أن كل ممثِّل يميل بطبيعته إلى تقديم أحسن ما عنده من أجل بلورة الشخصية التي يلعبها ، حتى يجذب إليها الانتباه وتنطبع في الأذهان ، لكن يجب ألا تخرج هذه الرغبة الملِحَّة عن الخط الاستراتيجي الذي حفره المؤلف في نصِّه ، والتصميم التفسيري والتحليلي الذي وضعه المخرج للعرض . فمسئولية الممثل ليست فقط عن الشخصية التي يؤديها ، ولكنها عن كل الشخصيات الأخرى المشتركة معه في المشهد ، خاصة أن هناك نصوصًا مسرحية تركِّز على القضية الاجتماعية أو السياسية أو الحضارية أو الإنسانية ، وتتخذ من الشخصيات مجرَّد ملامح أو جوانب متعدِّدة لهذه القضية التي يجب على جميع الشخصيات أن تكون في خدمتها ، فهي البطل الحقيقي في النص أو العرض . بمعنًى آخر فإن كل أداء لأية شخصية يجب أن يكون في إطار الحبكة العامة للمسرحية حتى لا تتوه الشخصية بين حلقات الحبكة وتطوّراتها ، و وحدات العرض الدراميٍّ التي غالبًا ما تتحدد بداياتها ونهاياتها بدخول وخروج شخصية أو شخصيات رئيسية ، أو مجموعة أساسية من الشخصيات .

ولكل وحدة درامية مواصفاتها وظروفها الخاصة بها . فإذا كان المشهد وحدة درامية في حدِّ ذاته ، فإنه يتميز بحالة نفسية خاصة به ومختلِفة عن سابقتها . وهذه الحالة النفسية المختلِفة تعني اختلافًا في الإيقاع والنبرة والرؤية والمذاق ،

وغير ذلك من العناصر المبلورة للشخصية التي يتحتَّم على الممثل التشرُّب بها ؛ حتى يجسد الشخصية من منظورها الصحيح ، ومن المعروف أن كل شخصية تجسِّد أو تمثل أو تنطوي على فكر أو معنى أو « تيمة » ، وهذه كلها بمثابة مفتاح الشخصية الذي لا بد أن يعثر عليه الممثل حتى لا يسيء تمثيلها . فالتمثيل فكر كما هو أداء ، وفن كما هو صنعة . وبدون عناصر الفكر والفن والإحساس لا يستطيع الممثل الاندماج في النَّغْمة الشعورية أو الجو النفسيّ العام الذي يحرص المخرج على توفيره للعرض ، حتى يمنحه شخصيته المتميزة التي تنطبع في وجدان المتفرج وعقله . ومن الصعب أن نجد تعريفًا مانعًا جامعًا لهذا الجو النفسيّ ، ومع ذلك فنحن نلمسه كمتفرجين عندما نشعر بروح متفرِّدة تسري في ثنايا العرض المسرحيّ ، وتمنحه أثرًا كليا و وحدة شعورية تمتزج بالحبكة والحوار والشخصيات ، ولعل صعوبة هذا التعريف ترجع إلى أن لكل مخرج أسلوبًا خاصا به في توفير هذا الجو النفسيّ والشعوريّ ، وهذا الأسلوب يختلف عن المخرجين الآخرين اختلاف بصمات الأصابع ؛ لأنه يؤثِّر في توظيف كل عناصر العرض المسرحيّ بقدر أو بآخر ، كما يؤثر بصفة خاصة في تفسير الممثل وتحليله لدوره .

وتحليل الممثِّل لدوره في مختلِف مواقفه يطرح عليه دائمًا تساؤلات متجدِّدة عن احتمالات سلوك الشخصية بهذا الأسلوب أو ذاك . من هذه التساؤلات : هل الشخصية متماسكة ، قوية الإرادة ، واثقة بنفسها وبالآخرين ، جريئة ، متزنة ، حريصة ، مهزوزة ، غير قادرة على اتخاذ القرار ، ضعيفة ؟! كيف تتعامل مع الآخرين ؟ ما نوع الملابس التي ترتديها وما دلالاتها النفسية والسلوكية ؟ ما الحركات والإيماءات والالتفاتات والنظرات التي يمكن أن تصدر عنها في

مختلف المواقف ؟ كيف تخطو وتسير بين الشخصيات الأخرى عبر المنصة ؟ إلى أيِّ مدى تبدو طبيعية وعادية أو غريبة الأطوار ؟ ما أنسب طبقة صوت لها ؟ وغير ذلك من التساؤلات التي تتطلب من الممثل أن يكون غاية في دقَّة الملاحظة والخيال والابتكار حتى يجد الإجابات الشافية والمقنعة عنها ، مستعينًا في ذلك بدراسته وخبرته وحِسّه وتوجيهات المخرج وملاحظات الزملاء . لكن الصورة النهائية للشخصية هي قراره ومسئوليته ، لأن أحدًا لن يمنحه دقة الملاحظة والخيال والابتكار ، إذا لم يكن متمكنًا من هذه القدرات والمواهب .

وكلما كان الممثل قادرًا على قراءة الحياة ومتأملاً سلوك البشر حوله ، استطاع أن يكوِّن مخزونًا كبيرًا من المفردات الحركية والصوتية التي تضع نفسها تحت طلبه عند أيِّ استدعاء لتلبس الشخصية التي يؤديها . والممثل الذي لا يلتحم بالحياة اليومية العادية سيجد نفسه مضطرًّا لمحاكاة أو استعارة مفردات وأنماط حركية وصوتية من عروض سابقة شاهدها أو اشترك فيها ، وبالتالي يفقد شخصيته المتميزة ويتوارى في ظلال من قلّدهم . فالعرض المسرحيّ الأصيل هو في حقيقته إعادة صياغة للحياة وليس اجترارًا لعروض سابقة . وإذا كانت الحياة زاخرة بالاضطراب والتشويش ، فإن الفن ينقيها من كل هذه السلبيات حتى يدركها الإنسان في جوهرها الصحيح ؛ ولذلك يتحتم على الممثل ذي الذخيرة الضخمة من الخبرة والالتحام الحميم بالحياة أن يختار منها ما يناسب الشخصية التي يؤديها . فقد تكون هذه الذخيرة مشحونة باللمحات الطريفة والمثيرة التي يمكن أن تغريه بتقديمها لجذب انتباه الجمهور ، دون أن تساهم في تجسيد الشخصية وتطويرها . قد تكون هذه اللمحات طريفة ومثيرة للجمهور ، لكنها طرافة وإثارة مؤقتة ؛ لأنها في نهاية المطاف ستؤثر سلبيًا على مصداقية الأداء ، من هنا كانت

ضرورة دقّة الممثل في اختيار ما يناسب الشخصية من مخزون خبراته وتجاربه الحياتية .

ويحتاج تنفيذ هذه المفردات الحركية والصوتية على المنصة دائمًا إلى إعادة صياغة حتى تناسب المشهد الراهن ، ولا ينطبق هذا على المفردات الجديدة والمبتكرة فحسب ، بل أيضًا على المفردات الأساسية مثل : الجلوس ، والنهوض ، وعبور المنصة ، والاستدارة والالتفات . فهذه الصياغة الحركية والجمالية ضرورة درامية لتجنّب الحركة الحرجة والقلقة ، حتى لو كانت الشخصية في موقف حرج بالفعل . فهناك فرق بين الأداء الذي يعاني من الحرج والأداء الذي يعبر عن الحرج . والحركة في الحياة تهدف لتحقيق أغراض عملية ، وتنتهي دلالتها بتحقيق هذه الأغراض ، لكنها على منصة المسرح تهدف لتحقيق أهداف فكرية وإنسانية ذات دلالات أشمل من حيزها الماديّ بكثير . فالإنسان في الحياة يسعل لأسباب صحية ، أما الممثِّل على المنصة فيسعل لأسباب درامية نابعة من النص ومتجسّدة في العرض .

وإذا كان لكل الفنانين أدوات يستخدمونها في ممارسة فنهم ، فإن الممثل لا يملك سوى جسمه وصوته في أداء مهمته ؛ ولذلك فإن مواصفات جسمه وصوته تلعب دورًا كبيرًا في أسلوب أدائه ومدى مصداقيته لدى الجمهور . فلا يمكن تجاهل ملامح الوجه ، أو حجم الجسم ، أو المرحلة العمرية ، أو طبقة الصوت ، أو غير ذلك من الملامح التي تنطبع في ذهن المتفرج عندما يرى الشخصية لأول مرة ، وقبل أن يتحرك الممثل أو يتكلم . ولا شك أن هناك ارتباطات شرطية عامة تثار في ذهن المتفرج بمجرد رؤيتهللممثل. ولو حدث أيّ تناقض بين ملامح الممثل

ومواصفات الدور الذي يؤديه - فسيفقد قدرتَهُ على إقناع المتفرج بما يفعله ويقوله . هذا إذا لم يكن مقصودًا بهذا التناقض أية إثارة كوميدية ، كأن يتقدم مثلاً رجل ضخم الجثة طولاً وعرضًا لطلب يد فتاة في منتهى الرقة وضآلة الحجم . لكن هذا لا يعني صب كل ممثل في قالَب معين ، وفرض الحجر على إبداعه وبحثه الدؤوب عن آفاق جديدة وأدائه لشخصيات مبتكرة ، بل يعني تجنُّب هذه النمطية الضيقة ، بل والخانقة ، بالتناغم بين الملامح البدنية والصوتية للممثل وبين إيحاءات الدور الذي يؤديه . ولا شك ، فإن الممثل القدير يستطيع أن يطوِّع هذه الملامح لأدوار قد يصعب حصرُها ، ومع ذلك تظل هناك أدوار لا تصلح له ؛ ومن هنا كانت ضرورة تفسير الدور وتحليله قبل الإقدام على أدائه ؛ لأن الدور غير المناسب هو في حقيقته خصم من رصيد الممثل لدى الجمهور .

واختيار الممثل لأداء حركيّ وصوتيّ من نوع معيَّن رهن باختيار زملائه لنوعيات متعدِّدة من الأداء الحركيِّ والصوتي . وإذا كان المخرج يلعب دورًا حيويًا وضروريًا في التوفيق بين مختلف أنواع الأداء - فإن الممثل لا بد أن يساعده في اختيار أفضل أنواع الأداء المناسب لإمكاناته . وإذا تفهم كل أعضاء فريق العرض هذه الضرورة ، فإنهم سيصلون بسرعة إلى تناغم لا بد أن ينعكس على العرض ويستشعره الجمهور بطبيعة الحال . فالممثِّل يتحرك ويتحدث ، وهو يضع في اعتباره عَلاقته بزملائه على المنصة ، وعلاقته بأجزاء المنصة نفسها ، وعلاقته بالجمهور ، وقبل هذا وذاك أسلوبه في تطويع أدائه لتجسيد الشخصية بسلاسة و وضوح .

وإذا أهمل الممثل هذه الاعتبارات أو بعضها ، فإنه يعجز عن إقناع المتفرجين ،

ويربك زملاءه على المنصة ، ويفقد أداؤه المرونة ، والسلاسة ، والتوقيت الدقيق ، والتطور المتنامي والمتصاعد والضروري للمشاهد التي يؤديها ؛ ولذلك كان من الضروريِّ على الممثل أن يكون مُلِمّا بمبادئ الإخراج ، حتى يستطيع أن يتخيل المشهد من وجهة نظر المخرج ، ويحقق تنسيقًا أفضل بينه وبين المخرج ، ويؤدي الحركاتِ المطلوبة منه دون أن يشرح له المخرجُ الجانب التقني للحركة المصاحبة أو دوافع الشخصية ونوازعها .

وهذه الدوافع والنوازع هي المحرِّك الأساسي لتجسيد الشخصية ؛ فالشخصية ليست مجرد كيان ماديّ ملموس ومرئيّ ، بل هي استجابات متَّصلة ومتتابعة لحالات وجدانية تمر بها . والممثل يتخذ من الحالات الوجدانية التي مارسها قبل ذلك في حياته قاعدة ينطلق منها إلى الشخصية التي يؤديها . ومع طول الممارسة وعمق التجربة يستطيع الممثل أن يتخيَّل أو يتصوَّر أو يتقمص حالات وجدانية لم يكن قد مارسها من قبل . ولكي يتم التعبيرُ عن هذه الحالات بأفضل أسلوب دراميّ ، يجب على الممثل أن يكون في أفضل حالاته النفسية والعصبية والوجدانية والشعورية ، فلا يعاني من أيّ شد أو توتُّر أو ارتباك أو تشتُّت أو كبت أو اهتزاز ، وبذلك يصبح الجسم والصوت في حالة صفاء وتركيز ويقظة تحقّق لهما الحرية الكاملة في التعبير والتخلُّص من الجهد العضلي بقدر الإمكان ، فينمو الشعور الداخلي ويعبِّر عن نفسه بحركات الجسم ولفتاته وإيماءاته ، وبكلمات خارجة من بين الشفتين بكل ما يعتمل داخل الشخصية من انفعالات وأفكار ، وكلما كان الشعور الداخليُّ متوحدًا مع الحركة الخارجية وممتزجًا بها - بدت الشخصية تلقائية وطبيعية ومقنعة .

ونحن في الحياة اليومية لا نلحظ بدقة عيوب الحركة والصوت ، لكن إذا

انتقلت هذه العيوب إلى المسرح فإنها تبدو واضحة لمعظم المتفرجين ؛ لأن المسرح بطبيعته يضخمها نتيجة التركيز عليها وسط كل مؤثراته في جذب الانتباه والتأمُّل ؛ ولذلك يفرض المسرح جماليات معينة على الحركة والصوت ، بهدف كسب دلالات وإيحاءات مقصودة في السياق الدراميِّ للعرض ، وليس لمجرَّد أهداف نفعية ، كما هو الحال في الحياة اليومية . فالإنسان في الواقع يتحرك دون أن يضع في ذهنه اعتبارات الدقة أو الاتزان أو الرشاقة أو الاقتصاد أو المعنى أو الدلالة ، وكذلك يتحدث بطريقة رتيبة وخالية من العاطفة ، ويستخدم ألفاظًا لا لزوم لمعظمها ، وينطق الكلمات بدون دقة أو تأكيد أو تلوين أو تنويع ؛ ولذلك لا يصلح أسلوب الحركة أو الكلام الذي يمارسه الناسُ في حياتهم اليومية كي ينتقل بكل شوائبه ورواسبه إلى مجال المسرح . فمثلاً قد يتم النهوض من على مقعد في الحياة الواقعية بأسلوب فجّ وسخيف ، أما على المنصة فتتم هذه الحركة في سهولة ويسر ورشاقة ، لا تصدم العين أو تشتّت الانتباه .

وما ينطبق على الحركة ينطبق على الصوت الذي يجب أن يكون مرنًا ، قويًا ، منوعًا ، ومؤثرًا ، ومتلونًا ، حتى يمكن نطق الكلمات والجمل بطريقة واضحة ومنسجمة وسلسة ومعبِّرة ، سواء في تصاعدها للتأكيد أو خفوتها للتأمُّل ؛ ولذلك فإن تدريبات الصوت ضرورة مُلِحَّة للممثل ، شأنها في ذلك شأن تدريبات الجسم . فالممثِّل لا يدرب جسمه أو صوته ليبين للجمهور مدى براعته ويجذب انتباهه ، بل ليستخدم أعضاء جسمه وأجهزة صوته في التنقل والتحدث في سهولة ويسر ، للتعبير عن كل الأفكار والمعاني والانفعالات التي تجتاح الشخصية ، وللحصول على الإحساس الصادق والعميق ، بكل ما يحمله من إقناع ومصداقية ، حينما يأتي هذا الإحساس من طاقة داخلية في الجسم ، وإلا

بدا التعبير الحركيُّ أو الصوتي أو الوجدانيّ أو الفكري زائفًا ومفتعلاً .

إن مسئولية الممثل في العرض المسرحي مسئولية جسيمة فهو الواجهة التي يرى فيها الجمهور إبداع المؤلف وإبداع المخرج في آنٍ واحد ، وأي إخلال بهذه المسئولية ، لا بد أن يدفع ثمنه كل أعضاء الفريق المسرحيّ . والجمهور قاضٍ لا يعرف الاستئناف أو النقض ، فإذا شعر بصداقية الممثل وعشقه لفنه وتفانيه فيه ، وَضَعه في سُوَيْداء القلب ، وإذا شعر بأن هدف الممثل الشهرة والثروة بأية وسيلة ، بل إن التمثيل هو الوسيلة إلى ذلك ، فلا بد أن ينفضَّ عنه ، وقد يحكم عليه بالإعدام الفني . فكم من ممثلين جرفهم تيارُ النسيان إلى كهوف المجهول ؛ لأن التمثيل فنٌّ يُغْدق على من يخلص له ، خاصة إذا كان موهوبًا ودارسًا دؤوبًا ، وفي الوقت نفسه يلقي بالمتسلِّق أو المدعي أو الانتهازي أو المادي خارج أسوار قلعته الشامخة .

الفصل الرابع

التصميم

كان الإغريق بصفتهم روادًا للمسرح الغربيّ ، حريصين على إقامة المناظر بأيٍّ شكل من الأشكال لاعتمادهم عليها كعنصر أساسيّ في عملية تقديم المسرحية إلى الجمهور . وظلت المناظر حوالى عشرين قرنًا من الزمان تستخدم للإيحاء بالمكان الذي تجري فيه أحداث المسرحية ، وربما لاستخدامها جدارًا عاليًا تتردد عليه أصوات الممثلين فتزداد قوة و وضوحًا . وكانت المباني الراسخة الدائمة حول منصات المسرح في العالم القديم تمثّل واجهة معبد ، أو قصر ، أو قلعة ، أو أي منظر آخر يلائم أحداث العرض المسرحيِّ . وحتى في العصور الوسطى ، كانت المسرحيات تُقدَّم إما في داخل الكنيسة أو أمامها ، حيث تمثل واجهتها مناظر العرض المسرحيّ . وعندما كان العرض يقدَّم على منصة في السوق ، كانت تصمم مناظر مؤقتة تدل على الجنة أو النار أو سفينة نوح ، أو غير ذلك من المشاهد المستمدة من الكتاب المقدس .

ولم يبدأ استخدام المناظر الملونة على نطاق واسع إلا في أواخر عصر النهضة مع ازدهار الفن التشكيلي بصفة عامة وفن التصوير بصفة خاصة ، والتطور الذي طرأ على منصة المسرح ، مما ترتب عليه استخدام القماش الذي تصور عليه مناظر ذات أبعاد معينة لتخلق البعد الثالث أو العمق الوهمي ، وكذلك استخدام

الأجنحة أو الكواليس المرسومة ، وهي قطع جانبية توضع الواحدة منها خلف الأخرى لتخفي الأجزاء الملاصقة لجانبي المنصة ، ولتحدد الممرات دخول الممثلين وخروجهم . ولا تزال توجد في لغة المسرح المعاصر كثيرٌ من الإشارات إلى هذه الوسائل مثل « في الأجنحة » و « الشمال العلوي » ، أو « في رقم واحد » ، وهي تعني تلك المنطقة من المنصة التي تقع على أقرب مسافة من الجمهور .

ولعل من التحديات المسرحية التي أبرزت عبقرية شكسبير أن المسرح الإنجليزي لم يعرف أو لم يلق اهتمامًا بالتطوّرات الجديدة في تقنية المناظر المصورة أو الزخرفية إلا في القرن السابع عشر بعد رحيل شكسبير الذي قدمت مسرحياته على منصة المسرح الإليزابيثي العادي . ولكي يستعيض شكسبير عن هذه المناظر المصورة ولكي يشبع عيون جمهوره بأبهى الصور ، تفتقت عبقريته الشعرية عن فقرات وحواريات شعرية تصف مشاهد يعجز عباقرة التصميم المسرحي عن تنفيذها . ومن السهل على المتفرج العادي أن يضع يده على هذه الفقرات والحواريات التي تتناثر كاللآلئ وترصع مسرحياته من أمثال « روميو و جولييت » ، و « أنطونيو و كليوباترا » ، و « ماكبث » ، و « عطيل » ، و « هاملت » ، و « الملك لير » ، و « العاصفة » ، إلخ .

ومع انتشار فن الأوبرا والباليه ، خاصة في الحفلات التي كانت تقام في بلاط القصور ، أصبح لمصممي المناظر المسرحية أهمية خاصة ، سواء في مجال التصوير الدقيق أو الزخرفة المتقنة ، وإن كانوا لم يهتموا كثيرًا بتصوير مشاهد من الواقع المعاصر . لكن الفضل يرجع إليهم في إضافة الطابع الجمالي للوظيفة العملية البحتة التي كانت الستائر الخلفية والأجنحة تؤديها ، بحيث أصبح الإيحاء بمكان وقوع أحداث المسرحية أقوى وأعمق وأكثر ثراءً وإشباعًا للعين . وفي

الوقت نفسه أصبح رسم بعض الأثاث أو النوافذ على الستار الخلفي أسهل بكثير من إحضار قطع حقيقية من الأثاث الثقيل أو بناء نافذة مفتوحة أو مغلقة في جدار خشبي خلفي .

لكن تطور الدراما الواقعية في العصر الحديث منح دورًا دراميًا و وظيفيا لتصميم المناظر لقدرته على تأكيد أهمية خلق الواقعية الوهمية بمصداقية تشكيلية لا تخطؤها العين ؛ ولذلك تحتوي معظم المسرحيات الحديثة على وصف تفصيلي ، لا للمسات المناظر المعمارية فحسب ، ولكن لمناظر المنصة بصفة عامة ، وكل ما تحويه من قطع أثاث أو صور معلقة على الحائط أو الكتب المرصوصة في دولاب أو تماثيل خزفية . . . إلخ . فقد أدرك الكاتب المسرحي الحديث أهمية التعبير الدرامي بالتصميم التشكيلي لجزئيات المنصة ، وبالتالي حرص على أن يقدم ما تيسر من المفاتيح والمؤشرات التي ترشد المصمم إلى المعنى أو الانفعال الذي يريد أن يثيره . وذلك على النقيض من معظم المسرحيات التي كتبت منذ الإغريق وحتى عصر شكسبير ، والتي احتوت على تعريف عارٍ للمكان الذي يمكن أن يكون أي مكان .

وكان التصميم أكثر عناصر العرض المسرحي استفادة من إنجازات التكنولوجيا المعاصرة . بدأت هذه الاستفادة بإحلال الكهرباء محل الإضاءة بالبترول ، واستمرت وتصاعدت لتحتوي عصر الحاسبات الإلكترونية وأشعة الليزر ، وغير ذلك من التقنيات الحديثة التي أوشكت أن تحيل منصة المسرح إلى شاشة للسينما ، ولكن بأجسام حية وأشياء ملموسة ، وليس مجرد صور متحركة على الشاشة . فقد حقق تصميم المناظر الآن مدى واسعًا من المؤثرات التي لم تكن تتحقق من قبل ولو في الأحلام . وأصبحت أبسط وأصغر المسارح في شتى أنحاء العالم

تستخدم الآن خافتات الضَّوْء ، والحرير الملون ، والإطارات الجيلاتينية لتنويع وتغيير نوع الضوء وكثافته بالدرجة التي يوحي معها بأي وقت من أوقات النهار ، ولخلق الجو الملائم لسياق الأحداث على المنصة . كما ساعدت الوسائل الآلية الأخرى مثل المنصة الدائرة أو المنصة المركبة على عجلات أو المنصة الصاعدة الهابطة ، على إمكان تغيير المناظر بسرعة فائقة وخلق المؤثرات المذهلة والمبهرة . كما أدت طريقة العرض الضوئي الخلفي إلى إيجاد أشياء وهمية يتم تكبيرها وتحريكها على زجاج غير شفاف . . . إلخ من هذه التقنيات التي أصبحت من أبجديات تصميم المناظر المسرحية الحديثة .

وكان من الطبيعي أن تؤثر هذه التغييرات التكنولوجية على شكل العرض المسرحي وآلية إنتاجه وإخراجه ؛ مما زاد من أهمية مصمم المناظر ودعم مركزه ودوره . فأصبح من أهم أعضاء فريق العرض المسرحي بعد أن كان يحتل مكانة ثانوية يمكن الاستغناء عنها في أي وقت من الأوقات . وفي الخارج يحرص المنتج المسرحي المعاصر على الدقة في اختيار المصمم تمامًا . كما هو الحال عند اختياره للمخرج والنجوم ، أمّا في مصر والعالم العربي فالمخرج هو الذي يقوم بعملية الاختيار لمعرفته بمصمم المناظر الذي يتناغم معه في رؤيته للعرض المسرحي ولا يستطيع أي منتج مسرحي أو مخرج أو كاتب متمرس أن ينكر الدور الذي يقوم به المصمم في الوصول بالعرض المسرحي إلى مستوى رفيع . ولكن التصميم قد يصبح أمرًا مبهرًا ومغريًا لكل الأطراف المعنية فتتحول المناظر إلى هدف في حد ذاتها ، وتصرخ في وجه الجميع لتجذب إليها الأنظار ، وتشتت تركيز الجمهور بعيدًا عما يدور على المنصة ، وبالتالي تصبح عائقًا بين العرض والجمهور بدلاً من أن تكون عاملاً مساعدًا في التأكيد والتفسير . وأي عرض مسرحي يصبح مهددًا

بالفشل إذا بولغ في تصميم مناظره التي تسعى لتسر أعين النّظّارة بدلاً من أن تكون عاملاً وظيفيًا وعضويًا ومساعدًا في بلورة العرض .

ولا أحد ينكر جمال وإبهار المناظر الخلابة التي تتألق عند رفع الستار ؛ مما يثير عاصفة من التصفيق ، لكن مجرد وجود هذه المناظر وحدها لا يستطيع أن يشد اهتمام الجمهور لفترة طويلة . وإذا كان النص المسرحي مملا أو كئيبًا أو تافهًا فإن عبقرية مايكل أنجلو نفسه لن تنقذ العرض المسرحي بما تقدمه من مناظر مبهرة ولوحات خلابة . أما إذا كان النص مثيرًا ومتدفقًا بالحيوية الفكرية والانفعالية ، فإن منصة مليئة بالألوان الزاهية والصاخبة كفيلة بتشتيت العين ، وضياع مجهود الممثل ، وبالتالي حرمان النص المسرحي من ممارسة تأثيره على الجمهور . ذلك أن المصمم في هذه الحالة يضحي بالكلمات والحركات والأفكار والانفعالات في سبيل إبراز عبقريته التشكيلية التي تحاول الاستئثار بانتباه الجمهور ، وتكون النتيجة فشل العرض المسرحي كله بما فيه عبقريته التشكيلية .

ويشكل مقدار الضوء اللازم في العرض مثار خلاف معتاد بين المصمم والمخرج خاصة عندما يصر كل منهما على إبراز جهده وإنجازه في العرض . فمثلاً تبدو الصور المرسومة على القماش في أحسن أحوالها عندما تكتفي بضوء مناسب لها بعيدًا عن الأضواء الباهرة . فيصر المصمم على الضوء الجزئي أو الخافت ، في حين يصر المخرج على إضاءة المنصة كلها بشمس ساطعة لإبراز معنى درامي أكثر شمولاً من مجرد التركيز على القيمة التشكيلية للمنظر . والمخرج يدرك جيدًا أن الإضاءة الخافتة لا تجذب انتباه الجمهور إلا إذا قصد بها خلق جو من الغموض أو التوتر أو الإثارة أو القلق أو الخوف ، خاصة إذا سادت العتمة المنصة باستثناء وجوه الممثلين . فالإضاءة موضوعة أساسًا كي تكون في خدمة الممثلين قبل أن

تسلط على المناظر . فالإضاءة تسلط على الممثل كي ترتدّ منه وتصدر عنه ، تمامًا كما يصدر عنه الصوت والحركة .

وإبداع المصمم رهن بفهمه للنص وتعاونه مع المخرج . فالمناظر والملابس والأضواء ، وغير ذلك من العناصر المكونة للمنصة تهدف أساسًا لتجسيد الجو العام للعرض المسرحي ، وإضافة دلالات ومعاني إلى تلك التي تمثلها عناصر العرض الأخرى . والعبرة في التصميم ليست بفخامته أو روعته أو بهائه كقيمة تشكيلية في حد ذاته ، وإنما في اللغة التشكيلية التي تقول ما لا يستطيع النص أو الإخراج أو التمثيل قوله . وأحيانًا يوحي منظر في منتهي البساطة والإقلال من التفاصيل بدلالات وأحاسيس قد يعجز عنها منظر فخم ومعقد في تفاصيله الزخرفية ، فالتصميم ، شأنه في ذلك شأن كل الفنون الأخرى ، يمكن أن يحقق أعظم النتائج بأبسط الوسائل التي لا تحاول أن تجعل من نفسها غايات في حد ذاتها ، وبالتالي لا تفرض نفسها على الموقف .

ونظرًا لأن التصميم المسرحي هو فن تشكيلي في المقام الأول ، فقد سار على نهجه عندما نأى عن التصوير الواقعي المغرم بالمناظر المألوفة التي تكاد تكون نسخة مكررة لما يراه الناس في حياتهم ، خاصة وأن البناء المعماري للمنصة أخذ أشكالا عديدة أصبحت تمثل تحديًا مثيرًا للمخرج والممثل ، وربما بدرجة أكبر للمصمم ؛ إذ تدعوه إلى استخدام خياله وذكائه وخبرته وحسه وقدرته على الابتكار . فهناك مثلاً مسرح الحلبة التشكيلية بمنصته التي لا يحجبها عنه إلا غطاء بسيط ، والمنصة التي تقع في منتصف قاعة المسرح مثل السيرك ، والمسرح الذي يزيل الحائط الرابع ويجعل من القاعة جزءًا وامتدادًا للمنصة ، والمنصة التي تغير المشاهد في لحظات ، والمنصة التي ترتفع وتهبط بمشاهد وممثلين في أوقات

مخددة ، خاصة وأن تكنولوجيا المنصة المسرحية تطورت تطورًا مبهرًا في السنوات الأخيرة ، وكان على المصمم أن يواكب هذه التطورات وإلا فاته العصر .

لكن هذه التطورات التكنولوجية لا تعني أن فن التصميم ابتعد عن أسسه وأصوله الأولى ؛ ذلك أن القيم الجمالية والتشكيلية والوظيفية تكاد تكون هي نفسها بدون تغيير يذكر . فالأهداف واحدة وإن اختلفت الوسائل الموصلة إليها نتيجة لتطور التقنيات المعاصرة . فما زالت عناصر التصميم تنحصر في المناظر ، والملابس ، وقطع الأثاث ، والإضاءة . وبرغم أنها عناصر تشكيلية إلا أنها لا تتواجد في المكان أو الفراغ فحسب ، بل تتحرك وتتغير في الزمن أيضًا . فهي من ناحية المكان أو الفراغ ، تخضع لشروط التوازن والتناسب والتناغم حتى تريح عين الناظر إليها ، شأنها في ذلك شأن فن المعمار ، والنحت ، والتصوير . فالعبرة في النهاية بالتكوين الجمالي العام الذي يوظف كل عناصره وجزئياته لتجسيد الدلالة المطلوبة .

لكن التصميم المسرحي فن زمني أيضًا بمعنى أنه يتغير مع الزمن مثل الموسيقى وليس مكانيًا أو فراغيًا فقط ، مثل المعمار والنحت والتصوير . فالمبنى أو التمثال أو اللوحة متى تم إبداعها أصبحت شاهدًا على الزمن لا تتغير بتغيره وإن كانت النظرة إليها يمكن أن تتغير . أما التصميم المسرحي فلا بد أن يواكب العرض المسرحي الذي يتطور بطبيعته مع زمنه المحدد له . وعلى الرغم من أن النص المسرحي الواحد يمكن إنتاجه وإخراجه مرات عديدة ، فإن كل عرض يعتبر عملاً فنيا في حد ذاته . فمن المستحيل أن يتشابه عرض مع آخر لدرجة التطابق ، فهو ليس في النهاية عرضًا سينمائيا . بل إن مستويات ليالي العرض الواحد تختلف من ليلة لأخرى ، سواء للأحْسَن أو للأسوإ لأنها في النهاية من صنع بشر ،

ومهما كان التصميم متقنًا فلا بد أن يتأثر بمستوى العرض ككل ، لأن أحدًا من الجمهور لا ينظر إليه كقيمة منفصلة عن العرض المتأثر بطبيعته بظروف المتغيرات الزمنية ، وبالتالي فإن التصميم هو قيمة تشكيلية متغيرة ومتطورة مع السياق الدرامي للعرض .

ولا بد لكل جزئية جديدة في التصميم أن تضيف وتتفاعل مع الجزئيات السابقة ، بحيث يشكل التصميم العام للعرض إضافة درامية فنية متجانسة متكاملة العناصر والملامح . فكل تشكيل للملابس والمناظر والأضواء هو جزء عضوي في تسلسل يتجمع ويتراكم أثرًا فوق أثر ، وإضافة فوق إضافة حتى يكمل التأثير العام للتصميم مع اكتمال العرض نفسه . وهذه المهمة ينجزها التصميم من خلال إمكانات غير محدودة من التنويع المتتابع والتضاد والمفارقة والتكرار ، بالإضافة إلى العوامل الزمنية التي تتطور مع الزمن كالموسيقى . والفترة الزمنية التي تأسر عين المشاهد ليست رهنًا في طولها أو قصرها بتعقيد وفخامة التصميم أو بساطته وتواضعه ، لأنها رهنٌ بما يدور على المنصة بصفة عامة . فالمنظر الذي يبدو ثابتًا في الواقع ، يتغير مع ثباته بتغير الملابس والأضواء ودخول الممثلين وخروجهم وحركتهم على المنصة . وقد أضافت التكنولوجيا المسرحية الحديثة إمكانات رائعة للمصممين بالنسبة لتدفُّق المناظر وتتابعها ، والتحكم في التغيُّرات المطلوبة في المناظر والإضاءة . ولا شك فإن المنصة المثالية في نظر أيِّ مصمم هي تلك التي تملك مرونة فائقة في الحركة والتغيير سواء بالنسبة لحركة الممثلين أو تغيير المناظر والإضاءة ، وذلك بأقل جهد وأقصر وقت ممكن . فإذا كانت الموسيقى تتعامل مع الأذن بقدراتها الفائقة على التطور في الزمن ، فالتصميم الذي يتعامل مع العين لا بد أن يملك قدرة مشابهة على الأقل

حتى يقوم بدوره في السياق الدرامي .

وتتمثل وظيفة التصميم في تدعيم وترسيخ إدراك المتفرج واستيعابه للعرض ، وذلك من خلال التوضيح والتكثيف والتحديد . ففي مجال التوضيح مثلاً يصف النص المسرحي دخول وخروج وحركة الممثلين بطريقة عامة . يقول مثلاً : إن فلانًا دخل من اليمين وتبادل بضع كلمات مع فلانة ثم تركها وجلس إلى مكتبه ، فذهبت هي بدورها وجلست أمامه . هنا تتجلى مهمة المصمم في استغلال مساحة المنصة في توضيح الحركة وبلورتها وسلاستها . فهو يحدد المدخل من اليمين : هل هو يمين متقدم أم متأخر ؟ ثم يحدد استقامة المسار بين الشخصيتين بحيث لا يحدث أي نوع من الإعاقة ، كما يحدد موقع المكتب وحجمه بالنسبة لمساحة المنصة . فإذا كان المخرج يسعى دائمًا لسلاسة الحركة وتلقائيتها بين الممثلين ، فإن المصمم هو المهندس الذي يرسم أبعاد وزوايا الخريطة التي تحدد حركتهم بين جزئيات المنصة ، سواء بالعرض أو الطول ، بالصعود أو الهبوط على الدرجات ، في الدخول أو الخروج . وكلما كثرت الحركة وتعددت أشكالها صعبت مهمة المصمم وتعقدت .

فهناك مسرحيات تحرص على ألا يوجد على المنصة أكثر من شخصيتين أو ثلاث في وقت واحد ، كما نجد في مسرحيات العصر الإليزابيثي وفي مقدمتها مسرحيات شكسبير التي لم تعتمد على المناظر بقدر اعتمادها على الحوار ، ولذلك فهي مسرحيات سلِسة وسهلة في تصميم المناظر والإضاءة ، وتمنح المصمم فرصة التجريب والابتكار . وهناك مسرحيات ، مثل مسرحيات موليير ، زاخرة بالدخول والخروج ، والحركات المتنوعة لشخصيات عديدة على المنصة في وقت واحد ، ولذلك لا يملك المصمم جهدًا للتجريب والابتكار لأنه سيستهلكه

كله في التطبيق والتنفيذ ، إذ عليه أن يوضح كل الحركات بين مختلف عناصر المنصة حتى تتم في سلاسة ، وبذلك يجنبها أي تشويش أو تشتت .

وكان من الطبيعي أن يعتمد المسرح الحديث على التصميم أكثر من عصور سابقة ، كما نجد في مسرحيات إبسن وتشيكوف على سبيل المثال . في مسرحية « البطة البرية » يصف إبسن غرفة واحدة ذات أربعة أبواب ، وباب مزدوج ، وضوء النهار المتسلل من نافذة ، وعلى المصمم أن يوضح كل هذه التفاصيل بنفس الدرجة أمام أعين المتفرجين . فكل مدخل لا بد أن تستخدمه شخصيات معينة مرتبطة بأحداث معينة حتى لا يختلط الحابل بالنابل . وبرغم كثرة المداخل والمخارج في غرفة واحدة فإن المصمم لا يستطيع أن يقلل من عددها حتى لا يصيب المتفرج بالحيرة والاضطراب . وعلى النقيض من إبسن فإن تشيكوف لا يقدم وصفًا تفصيليا لما يتطلبه الحدث ، لكن الحدث الذي يقدمه حدث مركب ومعقد للغاية بسبب الهدف الذي تسعى كل شخصية إلى تحقيقه والذي يختلف عن هدف كل شخصية أخرى على حدة ؛ ولذلك يتحتم على التصميم المرئي لمسرحيات تشيكوف أن يبلور الفواصل بين الخطوط المتعددة لهذا الحدث المركب والمعقد ، وفي الوقت نفسه يجسد كل الخطوط بالتساوي دون التأكيد على بعضها وإهمال البعض الآخر . ولعل التأثير الغامض والمشتت الذي يقع في معظم عروض تشيكوف المسرحية ، يرجع إلى فشل التصميم في تحقيق وتوفير التوضيح اللازم لأبعاد الحدث .

وتتعدد مظاهر مشكلة توضيح العلاقات بين الشخصيات بتعدد الظروف الخاصة بكل مسرحية على حدة مثل : عدد الشخصيات ، وعدد مرات ظهور كل شخصية على حدة ، وعدد الفصول والمشاهد التي تحتوي عليها كل مسرحية .

وكلما زاد هذا العدد في كل حالة ، أصبحت المشكلة أشد تعقيداً . لكن المصمم الخبير يعرف أن الألوان والأضواء في يده أدوات تعبيرية يستطيع بها أن يركز على الشخصيات الرئيسية التي ترتدي الألوان الساطعة والدافئة في حين تلبس الشخصيات الأخرى الملابس المعتمة أو الباهتة ، وبذلك يجذب عيون المتفرجين لمحاور الارتكاز ومراكز الثقل فلا يحدث تشتت أو اضطراب في حالة متابعة شخصيات عديدة على المنصة .

وتعتبر الملابس من أهم الوسائل البصرية التي توضح وتبلور العلاقات بين الشخصيات ، وكذلك التطورات التي تمر بها ، فهي تحدد الطبقة والثقافة والبيئة التي تنتمي إليها الشخصية ، واحتمالات مسلكها تجاه الآخرين ، ونوعية الصراع أو التفاعل الذي يمكن أن يحدث فيما بينها . وكذلك يلعب تصميم المنصة سواء بالنسبة للثوابت كالجدران ودرجات السلم ، أو المتحركات كقطع الأثاث - دوراً حيويا في توضيح أبعاد الحدث . فمثلاً يمكن استخدام الدرجات أو المصاطب أو أية مستويات مرتفعة في التعبير عن الشخصيات الرفيعة أو الصاعدة إلى مستويات أعلى في حياتها . ولعل أشهر مثال على ذلك يبرز المكانة الرفيعة لملك أو لقاضٍ هو وضعه على درجة أو مصطبة أعلى من مستوى الرؤية العادية بحيث يضطر المتفرج إلى النظر إلى أعلى .

ولا شك فإن وضوح الخط الفكري للنص المسرحي من أهم عوامل الوضوح الفكري للعرض المسرحي بصفة عامة . فهو القادر على بلورة الأثر العام سواء للنص أو للعرض ، وبالتالي فهو يبلور الدور الذي يقوم به كل من المخرج والممثل والمصمم داخل الإطار العام له . ويمكن القول بأن الدراما الجادة تضع أهمية الخط الفكري و وظيفته في المقام الأول ، أما مسرحيات التسلية الخفيفة والاستعراضات

الراقصة فتتخذ منه مجرد خيط تتعلق به بعض الشخصيات والأحداث . وكلما كان الخط الفكري واضحًا ، استطاع المصمم أن يبتكر من الوسائل البصرية ما يجسّد هذا الوضوح على المنصة لخلو النص من المتاهات الغامضة ، لكن وضوح التصميم له حدود لا ينبغي أن يتخطاها وإلا تحول إلى وسائل إيضاح مباشرة وساذجة .

والتصميم هو الجسر الذي يصل بين المسرح والفن التشكيلي فالتضاد بين الألوان الساخنة والباردة ، والإحساس بملمس الورق أو الخشب أو النسيج ، وأحجام الكتل الموجودة على المنصة والإحساس بثقلها أو خفتها ، والفراغات الواقعة فيما بينها ، ومساحه المنصة وشكلها ونوعيتها ، وتفاعل كل هذا وغيره مع حركة الممثلين وإيقاعهم ، كل هذا من شأنه أن يوضح بلغة التشكيل ما تعجز لغة الإخراج والتمثيل عنه . والتوضيح التشكيلي يتعامل مع عين المشاهد بأسلوب جذاب غير مباشر ، وربما أثار في نفسه تساؤلات جمالية عن استخدامات معينة لبعض الألوان والأشكال والأضواء ، مما يزيد من درجة تجاوبه مع العرض ، خاصة وأن التصميم يمتلك الحركة والضوء الفعلي ، في حين أن اللوحة التشكيلية تمتلك الحركة الوهمية والضوء المتخيل فحسب .

أما الوظيفة الثانية للتصميم وهي التكثيف فتركز على البعد الزمني للعرض الذي يتطور إلى الأمام في الزمن ليثير التوقعات ، والاحتمالات ، والمفاجآت ، والآمال وخيبتها ، وغير ذلك من المؤثرات الزمنية التي يصعب حصرها . ولا شك أن كل أعضاء الفريق المسرحي يسعون جاهدين كي يكون كل حدث متتابع مؤثرًا للغاية لحظة وقوعه على المنصة . فالعرض المسرحي بصفة عامة هو فن إثارة الحالات النفسية عند الجمهور بطرق تختلف من عرض إلى آخر ، وبدرجات

تتراوح بين الاهتمام الجاد والمشاعر المتأججة ، وبين التأملات المرهفة والخواطر الحالمة . وكل هذه الطرق والدرجات تهدف إلى تعميق أثر اللحظة الراهنة في نفس المتفرج . ولعل صفة « درامي » نابعة من خاصية التكثيف التي تُحيل لحظة زمنية عابرة إلى إحساس حي ومتدفق ويمكن استرجاعه في أية لحظة بعد ذلك . وهذا التكثيف هو الفارق الأساسي بين عرض مبهر مثير وآخر باهت وممل .

في مجال التكثيف هذا يصول المصمم ويجول . فإذا كانت القيم والعوامل الزمنية نابعة من السياق الدرامي سواء بالنسبة للنص أو التمثيل ، فإن تكثيفها النهائي هو وظيفة البناء البصري الذي يظل عالقًا بالذهن والوجدان بعد اندثار ذكريات الصوت والحركة إلى حد كبير ، بل إن هذه الوظيفة قد تذكر المتفرج بالصوت والحركة نظرًا لتفاعلهما مع البناء البصري . ولا شك أن الحالة العقلية والوجدانية التي يمارسها المتفرج في حضور العرض أهم عامل في الربط الحيوي والعضوي بينه وبين العرض . وهناك مقولة نقدية وجمالية تؤكد أن العرض المسرحي يدور أساسًا داخل المتلقي وأن المنصة ليست إلا وسيلة لتوصيله إليه . فإذا لم يتجاوب المتلقي مع العرض ويتشبع به ، فيمكن القول بأن هذا العرض غير موجود بالفعل ، فالمنصة الحقيقية هي داخل المتلقي . ولذلك فإن من وظيفة التكثيف أن يمهد التصميم للحالة العقلية والوجدانية المنشودة داخل المتلقي حتى يصبح جاهزًا نفسيًا لتقبل دلالات الأداء الحركي والصوتي النابعة من السياق الدرامي . فكل عرض مسرحي متقن له جوه النفسي الذي لا يمكن أن يُنْسى حتى لو نسي المتفرج قصة المسرحية وأحداثها . فمثلاً يحرص المصمم المتمرس في مسرحية يوجين أونيل « الإمبراطور جونز » على أن يخلق إحساسًا بالرعب والخوف منذ فتح الستار ، وعلى إثارة جو من الحزن الدفين في مسرحية تشيكوف

« بستان الكرز » ، ورغبة عارمة في الاستئثار بكل المكاسب المادية في مسرحية بن جونسون « ڤولبوني » ، ومزيج من الضياع والادعاء والحيرة في مسرحية تنيسي وليامز « عربة اسمها الرغبة » . . . إلخ . فعندما يضع المصمم يده على النغمة الأساسية الصحيحة للعرض فإنه بذلك يسِّهل من مهمة كل أعضاء الفريق المسرحي الذي سيجد الجمهور وقد استعد نفسيا لما سوف يأتي .

وسرعان ما تنتقل مهمة التصميم من التمهيد إلى التكثيف بمجرد إثارة الحالة العقلية والوجدانية بالوسائل البصرية التي يصل إحساس المتفرج بها إلى قمته مع بلوغ ذروة الحدث ؛ ذلك أن العَلاقة جدلية وعضوية بين الأداء الحركي والصوتي وبين التصميم المرئي بكل أبعاده . فمثلاً يحتاج تصوير الرغبة العارمة والنهم المسعور للمكاسب الدنيوية في مسرحية « ڤولبوني » إلى ألوان خفيفة ومتألقة ، وزخارف باذخة ، وتفاصيل دقيقة مبهجة . ومفردات التصميم المرئي لا حصر لها . فإذا أراد المصمم أن يعبِّر عن حالة من القلق والتوتر والخوف وتوقع الخطر كما في « الإمبراطور جونز » ، فإنه يستطيع أن يصمم مكانًا مفتوحًا لا يوحي بأية حماية أو راحة أو طمأنينة ، ومعرضًا لأي شيء يمكن أن يقع له . كما يستطيع المصمم في مسرحية « النَّوْرس » لتشيكوف أن يعبر عن حالة الكآبة والحزن الدفين بتوظيف الألوان الخريفية القاتمة ، والصرامة في تبسيط الخطوط المحددة لقمم الأشجار ، واختصار التفاصيل بقدر الإمكان .

ويتمثل المعيار الأساسي لنجاح المصمم في قدرته على تكثيف الإحساس الذي بلوره المؤلف في نصه ، والذي صممه المخرج ونفذه المؤلف في العرض . فالتصميم لا يمهد الذهن والوجدان للحالة النفسية المنشودة فحسب ، بل يعمل على أن يصل بها إلى أعلى درجات التكثيف والبلورة ، خاصة في اللحظات التي

تتكشف فيها حقائق مثيرة وأساسية من خلال حديث منطلق كطلقة الرصاص أو لمحة خاطفة متجسدة في حركة حادة . فالتصميم يتعاون مع النص والإخراج والتمثيل في شحن هذه اللحظات بأكبر الطاقات التعبيرية المؤثرة في الجمهور ، وذلك بصفتها القمم أو محاور الارتكاز أو مراكز الثقل التي ينهض عليها العرض المسرحي ويتوازن . وهذه اللحظات كانت خاصية أساسية في جميع المسرحيّات التي شكلت خريطة المسرح العالمي . ففي مسرحية « أوديب الملك » تبرز اللحظة المصيرية التي يتحقق فيها أوديب من أصله الحقيقي ، وفي مسرحية موليير « مريض الوهم » تبرز أخيرًا اللحظة التي يكتشف فيها أرجان نفاق بيلين ، وفي مسرحية « ماكبث » تبرز اللحظة التي يتلقى فيها ماكبث نبأ موت ليدي ماكبث ويدرك عندها عدم جدوى كل الخطوات التي داس بها على الآخرين تحقيقًا لطموحاته ، وفي مسرحية سارتر « الذباب » تبرز اللحظة التي يتراءى فيها نظام الكواكب لزيوس الذي يتحكم فيه ويبلور قوته ومجده .

كذلك يعمل التصميم المرئي على تكثيف انتباه المتفرج واهتمامه ببؤر معينة في العرض المسرحي . فهو لا يستطيع سوى أن يركز على شيء واحد في لحظة واحدة . ويتحتم على المخرج والممثل والمصمم أن يتأكدوا من أن الشيء المشترك الذي يرونه ويستحق التكثيف ، هو من العوامل الحاسمة في تطوير السياق الدرامي ودفعه إلى الأمام . وهذا الشيء يمكن أن يكون شخصًا ، أو مِلكية في حوزة إحدى الشخصيات ، أو جزءًا من المنصة ، بحيث يصبح محطا للأنظار وقوة دفع للأحداث القادمة .

إن أهم وظيفة ينهض بها المصمم تتمثل في قدرته المتجددة على جذب انتباه المتفرج واهتمامه إلى البؤرة المطلوبة ، ثم التمسك بهذا الانتباه وتكثيفه بحيث

يستسلم له المتفرج تمامًا ولا يفكر في التخلص منه . وهناك قاعدة قديمة تؤكد أن ما يجذب الانتباه هو الذي يحدد نوعية الاستجابة له ، وإذا كانت هذه القاعدة تطبق على الحياة بصفة عامة ، فإنها تطبق على المسرح بصفة خاصة . فالتصميم يمسك بانتباه المتفرج ويركزه على الشيء المطلوب إلى أن تتم الاستجابة للأفكار والمعاني والانفعالات المثارة منه أو حوله . وليس بالضرورة أن يكون هذا الشيء هو صاحب الحركة أو الصوت ، فربما كان التكثيف أفضل على شخصية صامتة مصغية أو شخصية ساكنة منزوية كما نجد في مسرحية موليير « طرطوف » عندما يقف طرطوف في المشهد الأخير صامتًا وهو يتعرى من أقنعته ، وفي « أوديب الملك » تقف جوكاستا صامتة كي تدرك أخيرًا معنى الحوار الدائر بين زوجها الشاب والرسول القادم من كورينثه ، وفي « أنتيغوني » نجد إيروديس تصغي في رعب للرسول الذي جاء إليها بنبأ انتحار ابنها وكيفية انتحاره ، إلخ .

ثم نأتي للوظيفة الثالثة للتصميم والتي تتمثل في التحديد . فإذا كان المفروض في التصميم المرئي أن يقوم بعمليتي التوضيح والتكثيف . فإن عليه أيضًا أن يحدد بيئة وجو وشخصيات العرض المسرحي . فمن خلال هذا التحديد يجد المتفرج نفسه وقد تشرب بروح النص منذ الوهلة الأولى التي رفع فيها الستار ، وكأنه انتقل إلى بيئة أخرى في بقعة بعيدة عن القاعة . وبرغم أن بعض المصممين المعاصرين يرفضون التحديد التفصيلي والتقليدي لبيئة العرض ، فإنهم يجدون أنفسَهم مجبرين على تحديدها بطريقة أو بأخرى حتى لو تطرفوا في تجريد تفاصيلها ؛ ذلك أن البيئة التي تقع فيها الأحداث وتعيش فيها الشخصيات هي جزء لا يتجزأ من المعنى العام للعرض المسرحي وأثره الكلي .

لكن هؤلاء المصممين لا يختلفون كثيرًا حول أساليب تحديد شخصيات

العرض ، خاصة في المسرحيات القديمة التي عاشت شخصياتها في عصور غابرة مارست سلوكيات وعادات قد يتم تجاوزها أو عدم فَهْمها ، مثل مؤشرات الطبقة الاجتماعية والمركز الوظيفي والجنسية والخلفية التاريخية ، وغير ذلك من العناصر التي كانت مألوفة في زمن المسرحية ثم توارت أو اندثرت بمرور الزمن . هنا يتحتم على المصمم أن يقوم بدراسة ظروف العصر وعاداته وتقاليده وروحه ، والاطلاع على آثاره التاريخية والحضارية من ملبس ومأكل ومشرب واحتفال واجتماع وحرب وسلام وصراع ، وغير ذلك من المظاهر المادية الملموسة للثقافة السائدة في عصر المسرحية . وهي مهمة صعبة ومعقدة لأنها تفرض على المصمم أن يلمح إلى كل هذه العناصر والملامح في عرض مسرحي قد لا يتجاوز الساعتين ، وفي الوقت نفسه زاخر بأحداث جسام وتجمع بين التركيب والتعقيد . ولا يسمح زمن العرض المحدود بأي سوء فَهْم يقع فيه المتفرج ؛ لأن كل خطأ في التعرف على ظروف بيئة أو شخصية معينة هو ضياع لعنصر لا يعوض من عناصر العرض .

ومن الواضح أن أهم عنصر في الشخصية يتمثل في علاقتها أو موقفها من الحبكة العامة للمسرحية . فالشخصيات التي تصوغ بأفعالها مجرى الحبكة لا بد من تحديدها باللون والضوء والملبس في عيون المتفرجين بحيث يسهل التعرف عليها عند ظهورها في كل مرة . فليس هناك أي احتمال مسموح به لوقوع أي التباس - ولو مؤقت وعابر- بين شخصية رئيسية وشخصية ثانوية . . ولا غنى عن ضرورة التحديد والتعرف السريع على الشخصية بمجرد ظهورها ، خاصة في المسرحيات ذات الأحداث والحلقات المتعددة والمتتابعة ، أو تلك التي تحتاج إلى ممثلين كثيرين وشخصيات ثانوية تظهر بين حين وآخر في غير انتظام .

هناك أيضًا ضرورة تحديد بعض الشخصيات الثانوية لسرعة التعرف عليها . فهي إذا كانت ثانوية في عدد مرات ظهورها ، إلا أن حضورها في كل مرة يمثل ضغطًا على الشخصيات الرئيسية أو تحولا في سياق الأحداث وبالتالي على الحبكة العامة للمسرحية . فهي غالبًا ما تظهر في لحظة حرجة ؛ أو تدلي بتعليق كاشف يعري بعض الشخصيات الأخرى في موقف درامي لا تحسد عليه ، وبذلك يصبح المشهد الذي تظهر فيه مشهدًا لا ينسى وحجرًا من أحجار الزاوية التي ينهض عليها العرض المسرحي . من هذه الشخصيات على سبيل المثال شخصية بانكو في مسرحية « ماكبث » حين يظهر شبحه الصامت الملطخ بالدماء بين المدعوين في المأدبة التي أقامها ماكبث ، وشخصية شورلي في مسرحية بن جونسون « الكيميائي » ، وثيريستيس في مسرحية « ترويلوس وكريسيدا » ، والراعي العجوز في مسرحية « أوديب الملك » ، إلخ .

ولا شك فإن عدد الشخصيات ، سواء الرئيسية أو الثانوية ، التي يتعين على المصمم أن يحددها لسهولة التعرف عليها ، هذا العدد يتحدد بمدى أهميته بالنسبة للأثر العام للعرض كله . وكقاعدة عامة فإن الشخصيات الثانوية كثيرًا ما تفقد ملامحها المتميزة في المسرحية الزاخرة بأدوار كثيرة ناطقة ، وربما عجز المتفرج عن التعرف أو تذكر مثل هذه الشخصيات ، باستثناء تلك التي تكرر ظهورها أمامه . لكن التصميم الدقيق المتقن كفيل بتحديد شخصيات عديدة لم يركز عليها النص أو الإخراج وتاهت وسط الزحام ؛ ذلك أن لغة الأزياء والألوان والأضواء كفيلة بتحديد هذه الشخصيات ومساعدة المتفرج في التعرف عليها في لحظات خاطفة . وكلما نجح التصميم في بلورة أكبر عدد ممكن من الشخصيات ، بحيث يمكن التعرف عليها كأفراد متميزين في الإطار الزمني المحدود للعرض ، كانت مشاعر

المتفرجين المثارة أكثر عمقًا وثراءً وخصوبة ، وكان الإنجاز الدرامي للعرض ذا أصداء متعددة وقواعد راسخة .

ويقوم التصميم المرئي أيضًا بتحديد البيئة الخاصة أو المحلية التي تدور فيها أحداث المسرحية . ويختلف الكتاب المسرحيون فيما بينهم على مدى ضرورة التركيز على تفاصيل هذه البيئة . ففي معظم المسرحيات الإغريقية تبدو بيئة العرض نمطية إلى حد ما ، نتيجة لاستعانتها بالمسرح المفتوح والمناظر الطبيعية التي تبدو للجمهور من خلف المنصة ، أيًا كان شكلها . وكثيرًا ما يتجاهل شكسبير أية إشارة مباشرة و واضحة لنوعية المكان الذي تدور فيه الأحداث . وفي مسرحيات موليير لا نجد سوى إشارات عامة للغاية إلى مكان الأحداث . وفي مسرحيات القرن الثامن عشر بصفة عامة يكتفي الكتاب بذكر المكان في كلمة واحدة عند بداية كل مشهد : قاعة ، أو حانة ، أو شرفة ، أو طريق بحذاء البحر ، أو شاطئ ، أو كوخ ، وهكذا . أما الكتاب المسرحيون المحدثون فيعتنون عادة بوصف أبعاد مكان الأحداث وبيئتها ، وكثيرًا ما يلحقون نصوصهم بمقدمات يستفيضون في فقراتها في وصف بيئة الأحداث بتفاصيلها ، ويقدمون للمخرج والممثل والمصمم مؤشرات ومفاتيح لطبيعة الشخصيات وعاداتها .

ومع بدايات القرن العشرين أغرم المؤلفون بتحديد البيئة المسرحية بهدف التعرف على معظم تفاصيلها . لم يقتصر هذا على المسرحيات التاريخية التي تفوَّق مصمموها في إيراد تفاصيل العصر المرتبطة بها ، بل امتد ليشمل البيئات العادية المعاصرة التي تدور فيها الأحداث . وقد بُهِرَ المتفرجون بالدقة التي امتاز بها التصميم المرئي ، فهناك المكتبات الزاخرة بالكتب الحقيقية ، والمطابخ ذات الواجهات والأدوات الفعلية ، وغرف المعيشة التي تدل على الطبقات الاجتماعية

المختلفة . وبرغم تيارات العبثية والتجريدية والسيريالية التي اجتاحت فن التصميم المسرحي في النصف الثاني من القرن العشرين ، فإن الوصف شبه التفصيلي لبيئة الأحداث الدرامية وأماكنها لا يزال يلقى قبولاً عند كتاب كثيرين . وهو شبه تفصيلي لأنه لم يسلم من هجمات التجريدية ونزوات السيريالية ، فأصبح المصمم يلمح ولا يصرح ، يشير ولا يحدد ، يحذف ولا يضيف ، يوجز ولا يفصل ، إلا إذا كان المكان جديدًا وغريبًا ومثيرًا . وقد يخشى بعض الكتاب المسرحيين من تشتيت انتباه المتفرج بعيدًا عن جوهر نصوصهم ، فلا يمنحون المصمم أي مفتاح يمكن أن يستخدمه في بناء تصوره الخاص . فمثلا يلجأ ثورنتون وايلدر في مسرحيته « مدينتنا » إلى مسرح عارٍ متجرد من كل التفاصيل تاركا للمتفرجين فرصة تصور المكان من خلال وصف الشخصيات له ، كما كان شكسبير يفعل قبل حوالى أربعة قرون من الزمان .

وبصفة عامة ، فإن الكتاب المعاصرين هجروا الوصف التفصيلي لبيئة المسرحية ومكانها إلى التركيز على ملامح معينة فيها ، تكون ذات دلالات درامية خاصة بالنص . وقد يهتم أحدهم بخصائص المكان في حين يهتم آخر بالعناصر المكونة لكتل المنصة وفراغاتها ، أو الجو العام السائد في النص . والبعض الآخر يجمع بين هذه العناصر الثلاثة ويركز عليها . فمثلاً كان برنارد شو يصف جزئيات المنصة بتفاصيل دقيقة كما لو كان يراها بعينيه . فهو يحدد أوضاع الأثاث والمداخل والممرات والأبواب والنوافذ بدقة تجعل تغييرها أو التصرف فيها شيئًا مستحيلاً بالنسبة للمصمم . أما إبسن فلا يصف المنصة من وجهة نظره أو وجهة نظر المتفرج ، بل يصف البيئة كلها من وجهة نظر شخصية أو شخصيات تعيش فيها وتتأثر بها . وأحيانًا لا يضع في اعتباره إمكانات المنصة أو حتميات التصميم .

فهناك وصف لمشاهد عديدة في مسرحيات إبسن يتطلب من الأبواب وقطع الأثاث أن تضاهي ما يراه أمامه في مكتبه وهو يكتب مسرحياته . فمن الصعب حشد كل هذه القطع الموصوفة في مشهد واحد وتصبح الغرفة مريحة للعين أو للحركة . أما تشيكوف فيختلف عن شو وإبْسن لاهتمامه بالمكان كمصدر لإثارة جو عام أو أحاسيس متناغمة مع شخصيات المسرحية ومواقفها . وإذا كان من الأفضل ترجمة هذا الجو النفسي العام إلى اللَّوْن والخَطّ بعيداً عن الكتل المجسدة للأثاث والأبواب والجدران ، فقد أتاحت مسرحيات تشيكوف إمكانات غير محدودة للمصممين لإبراز مهاراتهم التشكيلية ونظراتهم الجمالية .

ومن الواضح أن جمهور المسرح المعاصر اعتاد أن يتقبل الوصف أو التلميح بنفس الحماس طالما أن المناظر توحي بالبيئة أو المكان الذي تدور فيه الأحداث . ولم تعد التفاصيل الدقيقة المتقنة هي المعيار الذي يقوم التصميم على أساسه ، فالعبرة في النهاية بالهدف الفكري والفني للمؤلف المسرحي ، والذي يفترض فيه أن يقدم للمصمم أوسع أفق ممكن يمكن أن يساعده على تقديم أفضل أساليب التحديد التي تجعل المتفرج يتشرب جو العرض وفكره في لحظات معدودات .

هنا يبرز الدور الحيوي والجماليّ الذي تلعبه الإضاءة في وظائف التصميم المرئي وجمالياته . فهي الذي تمنحه شخصيته المتميزة من خلال درجاتها وألوانها التي لا يمكن حصرها بين البهر والظل بكل ألوان الطيف فيما بينهما . وليست هناك قاعدة ثابتة تحكم شكل المنصة ومكوناتها ؛ ذلك لأنها لا تتواجد في الواقع إلا لمدة ساعات قليلة عندما تضاء بطريقة معينة ويتحرك عليها الممثلون . وبعد نهاية العرض وذهاب الممثلين إلى بيوتهم وإطفاء الأنوار ، تصبح هذه المنصة غير ذات موضوع ، بل ولا يمكن التعرف عليها ككيان متميز له وظيفة محددة . وهي

بهذا تختلف عن اللوحة أو التمثال الذي يتواجد بدون أي تغيير منذ لحظة الانتهاء من إبداعه ، لكنها لا تختلف عن المقطوعة الموسيقية التي متى يتم الانتهاء من عزفها لا تصبح سوى ذكرى صوتية شعورية في وجدان المستمع ؛ ولذلك فإن المناظر والإضاءة وحركات الممثلين لا بد أن تكون وحدة متكاملة متفاعلة ومتناغمة ، لأنه لا يمكن النظر إلى أحد هذه العناصر على حدة . والإضاءة تلعب دورًا حيويا في هذا المجال من خلال أربع خواص هي : القيمة التي تتمثل في المستوى العام لإضاءة المشهد ؛ والنوعية التي تتمثل في درجة التنوير السائد ؛ والاتجاه الذي يتمثل في تسليط الضوء على هدف معين ؛ والدرجة التي تحدد تركيز الضوء . وهذه الخواص الأربع لها تأثير مباشر وقوي على ظهور المناظر ومكونات المنصة بصورة معينة ، وعلى الأحاسيس التي يمكن أن يثيرها المشهد في نفوس المتفرجين .

فالقيمة التي تتمثل في المستوى العام لإضاءة المشهد ودرجة سطوع الضوء ، تملك درجات لا تحصى بين السطوع والعتمة ، التي تمارس بدورها إثارات لا تحصى من الأحاسيس داخل المتفرجين . فالمعروف أن المشهد القاتم في ألوانه ، المعتم في إضاءته ، الزاخر بشخصيات تتحرك كالأشباح ، من شأنه إثارة أحاسيس الخوف أو الرعب أو القلق أو التوجس أو الغموض أو الرهبة . . . إلخ ، في حين أن المشهد المشرق بإضاءة ساطعة على ألوان براقة وشخصيات مرحة من شأنه إثارة أحاسيس التفاؤل والبهجة والانشراح في المتفرجين . وبصفة عامة ، فإن الدراما الجادة المثيرة للتفكير والتأمل تحتاج إلى درجات أكثر انخفاضًا من الدراما الخفيفة أو المرحة . وقد لا يكون المؤلف المسرحي واعيًا بأصول الإضاءة كأن يفترض مثلا مشهدًا كوميديا يجري في ضوء القمر الفضي الحاني الذي

يتناقض بطبيعته الشاعرية ، مع الكوميديا الواقعية أو السخرية ، هنا يتحتم على المصمم أن يتدخل لوضع المشهد في سياقه الدرامي الصحيح .

وإذا كانت القيم الضوئية المناسبة لكل من التراجيديا والكوميديا قد أصبحت من التقاليد المتعارف عليها - فإن هذه التقاليد لم تستقر بعد بالنسبة للأنواع الأخرى من الدراما . فالميلودراما التي تتكون غالبًا من تتابع سريع من الأحداث اللاهثة والفجائية تحتاج إلى قيم ضوئية عالية حتى يمكن استيعاب التقلبات السريعة التي قد لا تكشفها المستويات المنخفضة من الإضاءة . أما إذا كان الجو النفسي الصادر عن الميلودراما كئيبًا ومقبضًا ومخيفًا ، فلا بد للمتفرج أن يلتقطه من أول وهلة حتى يستعد نفسيا لتطوّرات الأحداث القادمة ، أي أن المصمم مطالب بإضاءة سريعة حادة لزوم الاستيعاب ، تعقبها إضاءة خافتة لزوم الجو النفسيّ العام ، وعليه أن يوازن بين هذه وتلك . وإذا كانت الفارس مشابهة للميلودراما في سرعة إيقاعها وتطوراتها المفاجئة التي تلعب فيها المصادفة دورًا ملحوظًا - فإنها تحتاج إلى مواصفات ضوئية مختلفة لاختلاف المزاج النفسيّ الصادر عنها . وعمومًا ، فإن المصمم يستطيع أن يستلهم من كل نص على حدة المواصفات الضوئية الخاصة به .

أما النوعية الضوئية التي تتمثل في المستوى العام لإضاءة المشهد فتحدِّد الفروق بين درجات الضوء والعتمة التي تحدِّد بدورها الخطوط المميزة لمكونات المنصة . فاللحظة المضاءة على المنصة قد تكون تنويعة من التنويعات التي لا تحصى بين إضاءة ناعمة حالمة وإضاءة حادة مباشرة بكل الظلال المتناقضة والمصاحبة لها . والمصمم القدير هو الذي يستطيع أن يختار التنويعة الدقيقة المناسبة للحظة الدرامية ؛ فهي التي تتيح للمتفرج أحسن درجات الوضوح التي بدونها يصعب

الاستيعاب السريع والشامل لما يدور على المنصة . ففي الضوء الخافت والظل الكثيف يصعب على المتفرج أن يفسِّر تفاصيل الشكل الذي يراه ، أو يلمح التعبيرات الدقيقة على وجوه الممثلين ، وكذلك الأضواء الرأسية والظلال الناتجة عنها لا تقوم بمهمة التوضيح خير قيام . ومن ناحية أخرى فإن الضوء الحاد أكثر من اللازم قد يعشي الأبصار فتعجز عن رصد هذه التفاصيل الدقيقة نتيجة لعدم تدرجه لإراحة العين ؛ ولذلك فإن الوسط الذهبي للرؤية المثالية يقع في نقطة ما بين الظل والنور ، ويمكن أن تنتقل هذه النقطةُ بين مختلف الأشكال والملامس : ناعم أو خشن ، صُلب ، أو طري ، مع سهولة التفرقة البصرية بينها . كل هذا يتوقف على حِسّ المصمِّم ومهارته وخبرته في توفير الرؤية الكاملة ، بالتوفيق بين ضرورات الجو النفسي الذي يثيره النصُّ المسرحي وضرورات الإضاءة وتقنياتها ، وذلك طبقًا لسرعة وكمية الحركة في المشهد .

أما الاتجاه الذي يتمثل في تسليط الضوء على هدف معين فيضبط زاوية الإضاءة . وتتجلى أهميته القصوى في تأثيره الواضح على الجو النفسيّ للعرض ، وعلى مدى وضوح الممثلين في ظهورهم أمام الجمهور . وفي فن المعمار والتصوير والنحت تأخذ زاوية الضوء قيمة ثابتة ، أما في تصميم المنظر المسرحيّ، فإن زاوية الضوء التي تسلّط على الممثلين ومكونات المنصة تأخذ قيمة متغيرة ومتحركة وخاضعة لمنظور المصمم ، لكن العبرة في النهاية بمدى ملاءمة زاوية الإضاءة للمشهد بصفة عامة ، وللحظة الراهنة بصفة خاصة .

فإذا تخيلنا مثلاً مشهدًا يرتفع عنه الستارُ ليكشف عن شخصيتين جالستين على مائدة صغيرة بالقرب من منتصف المنصة ، في حين سلط عليهما الضوء عموديا من مصدر خفي أعلى المنصة ، وقد ارتديا عباءتين ثقيلتين وأخفيا

رأسيهما تحت طرطورين قاتمين ، بحيث أصبح من المتعذر تفسير تعبيرات وجهيهما . هنا تتكلم زاويةُ الإضاءة ومعها التصميم لتقول لنا فور رفع الستار إن هذين الرجلين اجتمعا لتدبير مؤامرة بليل ، أو للتخطيط لأي مشروع شرير . فليست هناك أية ملامح تثير البهجة أو الدعابة أو الخيال الممتع ؛ ولذلك فإن المتفرجين يستعدون نفسيًا لنوعية الأحداث التي سوف تقع .

ولا تتمثل أهمية الضوء المسلط على بؤرة الاهتمام فقط في تأثيره على هذه البؤرة من خلال الأضواء الرأسية العالية والظلال الناتجة عنها ، بل تمتدّ لتشمل تأثيره على الحالة النفسية للمتفرج . وليست هناك قاعدة ذهبية لتحديد زاوية الإضاءة على الشخصية أو الشيء سوى أن تغيير هذه الزاوية يؤدي إلى تغيير كبير في مظهر هذه الشخصية أو هذا الشيء . ولعل أفضل زاوية للرؤية الواضحة للغاية تتمثل في تسليط الضوء من ٤٥ درجة على مستوى الأفق و ٤٥ درجة على مستوى خط الرؤية . أما الضوء الذي يقترب من الهدف من زاوية أعلى (حوالى سبعين درجة) ، فإنه يكثِّف من الإحساس بالشكل على حساب وضوح الرؤية ، بالإضافة إلى تشويه خفيف في المظهر .

وبالمثل فإن الضوء عندما يتحرك إلى ما يقترب من الزاوية المنفرجة عند مستوى الرؤية ، فإن مرونة التشكيل تزداد ، في حين يقلُّ وضوح الرؤية والضوء مستمر في حركته نحو الخلفية ، في الوقت الذي تقطع فيه الشخصية أو الشيء الأشعة الصادرة عن مصدر الضوء نحو عين المتفرج ، كما يحدث في السيلوويت أو الإضاءة الخلفية ، فلا يبدو سوى الإطار الخارجيّ للشخصية ؛ لأن تفاصيل السطح تكاد تختفي تمامًا . وهذا الأسلوب يجذب انتباه المتفرج من خلال التناقض الحاد بين الضوء والظل ، ويركزه على الشكل العام أكثر من التفاصيل

الثانوية التي يمكن أن تكون غير ذات موضوع في مثل هذه الحالات . وهو أسلوب شائع في تأكيد الممثلين أو بعض مكونات المنصة .

وعندما يتم توجيهُ الضوء نحو المستوى الأفقي ، ويتوازى أكثر مع مستوى الرؤية ، تصبح الظلال قصيرة ويتلاشى الإحساس بمرونة التشكيل إلى حد كبير . والوجه البشري مكون من المنطقتين الغائرتين للعينين والمستوى المنسحب أسفل الوجنتين ، فلا يمكن رؤية تعبيراته إلا إذا أصبحت زاوية الضوء أقرب إلى ٣٠ درجة منها إلى ٤٥ درجة لا تكشف سوى الشكل العام . أما بالنسبة لمكونات المنصة ، فإنها تتميز عادة بمستويات أو مسطحات أكثر نمطية هندسية ، ولذلك فإن تغيير زاوية الإضاءة إلى أعلى يمكن أن يكشف أفضل أشكاله . ومن الشائع في التصميم المسرحي إضاءة الممثل من زاوية أكثر انخفاضًا من مكونات المنصة لخلق انطباع بوزنه الراسخ من خلال تأكيد عناصره التشكيلية والتقليل من الأضواء العليا الرأسية بقدر الإمكان .

وأفضل أسلوب لإضاءة المشاهد الزاخِرة بالحركة السريعة والإثارة يتمثل في تقريب زاوية الضوء من مستوى الرؤية . صحيح أن التلاعب بين الضوء والظل يكاد يتلاشى ، إلا أن التحكم في انتباه المتفرج يتم بوسائل أخرى توظّف الخط واللون أكثر من اعتمادها على الإضاءة . وبصفة عامة ، فإنه كلما اقتربت زاويةُ الإضاءة من مستوى الرؤية ، فإن المرونة التشكيلية لبؤرة الاهتمام تقل ومعها الحِدّة الدرامية للمشهد بصفة عامة . والعكس صحيح ، فكلما ابتعد مصدرُ الإضاءة عن مستوى الرؤية ، فإن المرونة التشكيلية والحدة الدرامية للمشهد تزدادان بشكل ملحوظ ، لكن تمييز التفاصيل يقل بدوره . وأخيرًا ، فعندما تقترب زاويةُ الضوء في اتجاه مضاد لخط الرؤية ، فإن الإطار الخارجيَّ يتبلور

ويزداد حدة ، والمرونة التشكيلية تتوارى . وعندما توضع بؤرة الاهتمام موضع السيلوويت يتلاشى الشعورُ بوزن التكوين وثقله .

ويستخدم المصمِّم أدواتٍ عديدةً في التلاعب بين الأضواء والظلال ، سواء من أسفل بؤرة الاهتمام أو من أمامها ، منها الكشافات الأرضية ، وكشافات الوهج الساطع ، وكشافات البقع الضوئية المتحركة من أعلى ومن أسفل .

إن القوة الدرامية لتوجيه الضوء ذات أبعاد تتعدد بتعدد الملابسات المحيطة بها من مكونات المشهد ؛ ولذلك فإن أي تغيير في هذا التوجيه لا يعني سوى تغيير في المعنى أو الدلالة . فهو تغييرٌ دراميٌّ بمعنى الكلمة ، خاصة بعد أن أتاحت التكنولوجيا الحديثة للمسرح إمكاناتٍ لا حصر لها في مجال الإضاءة على وجه الخصوص ، والتصميم على وجه العموم . فقد أصبح تحريك زوايا الإضاءة في منتهى السهولة ، بل إن الحاسبات الإلكترونية أصبحت تقوم بهذه المهمة خير قيام ، بالإضافة إلى إمكانات أشعة الليزر ، وغير ذلك من الإنجازات التكنولوجية التي جعلت منصة المسرح تكاد تضاهي شاشة السينما في إبهارها . فقد تعددت مفرداتُ الإضاءة التي يمكن أن يستخدمها المصممُ في إنتاج دلالات ومعانٍ لم يطرقها أحد من قبل .

ثم نأتي إلى الخاصية الرابعة والأخيرة للإضاءة ، وهي تتمثل في الدرجة التي تحدد تركيز الضوء على بؤرة الاهتمام ، والتي تتفاعل بصفة مستمرة مع التحوُّلات والتغييرات التي تتراوح بين مناطق الضوء والعتمة . ولا شك ، فإن تركيز الضوء على الممثل أو مكونات المنصة رهن بالقدر المطلوب من التأكيد . فمن الطبيعي أن تركز العينُ على الشيء المسلط عليه الضوء ، وسط أشياء أخرى

عـديدة مـتـوارية في الظل أو حـتى في الضـوء الخـافت ، أي أن الضـوء هو أحـد الوسائل التي تُستَخدم في تركيز انتباه المتفرج على بؤرة اهتمام معينة .

وتحدِّد درجةُ الحدَّة الدرامية للمشهد درجة حدة الإضاءة فيه : فمن المعروف أنه كلما ازداد تركيز الضوء حدة ، تجلى التكوين المسرحيّ في عيون الجمهور . من هنا كان استخدامُ التركيز الحاد للإضاءة شائعًا في المشاهد ذات الحدة الدرامية العالية والفترة الزمنية القصيرة . لكن إذا طال المشهدُ واستمر أكثر من اللازم ، فإن الإرهاق البصريَّ يصيب المتفرج ، وبالتالي يضعف اهتمامُهُ بما يدور على المنصة ، وقد يشيح بوجهه بعيدًا عنها حتى يتجنب الضوء المبهر ، وبذلك يتحول التركيز إلى تشتيت ، خاصة وأنه ليس هناك في النص المسرحيِّ ما يجبره على الإضاءة المبهرة أطول من اللازم . فهو يملك من حرية التغيير والتدريج الضوئيّ درجات لا تحصى بين بؤرة الاهتمام والعناصر الأخرى التي لا تثير الاهتمام نفسه في التكوين المسرحيّ ، وهي درجاتٌ تمكِّنه من تنظيم الرؤية عند المتفرج وإراحة عينيه دون إجهاد يذكر . ففي إطار التكوين المسرحيّ لا بد من ربط أشد اللحظات درامية في المشهد بالتركيز الضوئيِّ المناسب لها ، وكذلك التدريج الذي ينتقل في نعومة لا تجعل المتفرِّج يشعر بأن هناك ضوءًا اشتد أو ضعُف ، تحرَّك أو ثبت .

أما اللون ، فإنه من أشد الوسائل التعبيرية تأثيرًا في المتفرج ؛ ولذلك يستخدمه المصمم في تشكيل الاستجابة الانفعالية عند الجمهور . وهناك اعتقادٌ شائع بأن الانفعالَ الذي يثيره اللون في نفس المتفرج مرتبطٌ ارتباطًا شرطيًا بخبراته السابقة سواء الكامنة في الوعي أو اللاوعي ، مما يغيِّر وينوِّع في دلالات الألوان ومعانيها بين مختلف الأفراد . لكن صحة هذا الاعتقاد ليست مطلقة ؛ لأنه لا يفسِّر لنا الاستحسان أو الاستنكار المشترك من الجمهور لتكوين لونيّ معيَّن ، بل

وقد يكون هذا التكوين من الابتكار بحيث يمكن القول بأن أحدًا لم يمر بمثله من قبل . فليس كل شيء قابلاً للتفسير . وليس هناك تفسير معقول لإحساس الضيق وعدم الارتياح الناتج عن التضاد أو التوازي بين الأخضر النقي والبرتقالي النقي ، أو بين الأزرق النقي والبنفسجي النقي ، أو بين الأخضر القاتم أو الفاتح و البنفسجي - عند المشاهد العاديّ ، إلا إذا كان الموقف الدراميُّ في المشهد يتطلب مثل هذا التضاد أو التوازي .

والمصمم الخبير يعرف جيدًا مزيجَ الألوان الذي يستجيب له الجمهور العاديّ ، وهو يستطيع أن يوفِّق بين استجابات الجمهور ، والمتطلبات الدرامية للمشهد ، والضرورات الجمالية للتكوين اللونيّ . ونظرًا لتوافر هذه الشروط التي تمنح المتفرج إحساسًا بالتكامل أو التناغم ، فقد سميت بالهارمونية اللونية التي تتفاعل مع العناصر الأخرى للتصميم ، فتمنح العرض المسرحيّ شخصيته المتميزة والْمحبَّبة لدى الجمهور . ونظرًا لأن عدد هذه الهارمونيّات لا يحصى ، فإنها لا تعاني من التكرار أو التشابه بين مفرداتها ، وبالتالي يملك المصممُ حرية مطلقة في اختيار ما يناسب كلَّ مشهد على حدة . فالتقارب أو التباعد أو التوازي أو التضاد اللوني يوحي بدلالات ومعانٍ لا حصر لها ، بل إن الألوان نفسَها تنقسم إلى مجموعات أو فصائل تثير إحساسًا بالدفء أو البرد ، بالإشراق أو العتمة ، بالتألق أو الانطفاء . . . إلخ .

وقد اتفق العلماءُ على أن ظاهرة اللون نتيجة لاختلاف أطوال موجات الضوء التي تلتقطها الرؤية البشرية في نطاق حدودها الطبيعية . فالموجات الأطول تنتج إحساسًا بالاحمرار ، في حين تبدو الموجات الأقصر في المظهر الذي نطلق عليه البنفسجي . وبين هذين النقيضين أو الطرفين للألوان التي يمكن رؤيتُها تقع

الموجاتُ تحت الحمراء وفوق البنفسجية ، التي لا يمكن رؤيتُها بالعين . وبين هاتين الموجتين تقع كلُّ الأحاسيس التي تستطيع العينُ التقاطَها والتجاوب معها على هيئة ألوان . إنه انعكاس هذه الأطوال الموجية المتنوعة من السطوح المختلفة الذي ينتج انطباعاتنا اللونية الأساسية .

ولكل لون تستطيع العين أن تراه خواص ثلاث : الظل والنقاء والقيمة . فالظل هو النوعية اللونية التي تجعلنا نرى الأحمر أحمر والأخضر أخضر ، وتمكننا من التفرقة بينهما . إنه الخاصية الطيفية التي تثير الإحساس بالحمرة أو الخضرة ، والمرتبطة بإدراك أطوال معينة من الموجات الضوئية . فمثلاً هناك خضرة الغابة وخضرة الزمرد ، لكن العين تفرِّق بينهما برغم أن طول موجتهما الضوئية واحد ؛ وذلك نتيجة لدرجات الظل التي تتراوح بين الإشراق والقتامة ، فلا بد أن يكون أحدُهما أكثر قتامة من الآخر .

أما نقاء اللون فهو تشبُّعه الكامل بظله أو طيفه حتى أعمق درجة ممكنة . ويتم تحديده بالنسبة للون المحايد الذي هو الرمادي . فمثلاً نجد أن خضرة الزيتون وخضرة مشروب التشارتريز متشابهتان في الظل أو الطيف ، لكنهما مختلفتان في النقاء ؛ ذلك أن خضرة الزيتون أقل نقاءً وأقل تشبعًا ، وبالتالي أكثر كآبة ورمادية . واللون البيج والبرتقالي ، مثلاً ، ينتميان إلى نفس المنطقة من الظل أو الطيف ، ومع ذلك فإن البيج أكثر حيادية من البرتقالي . وعادة ما تعتبر الألوان كالبيج والأخضر الزيتوني ألوانًا محايدة ؛ لأن الانطباعَ الذي تمارسه على العين يقترب من المنطقة الرمادية أكثر من أية منطقة أخرى في الطيف . وأي لون ذي درجة عالية من النقاء يمكن تحييده بإضافة لمسة من لون مختلف تمامًا إليه ، مما يقلِّل من درجة تعبيره أو إفصاحه عن دلالة معينة . وخاصية النقاء تختلف عن الظل أو

الطيف في احتوائها على مترادفات عديدة ، مثل « التشبع » و « العمق » و « الكثافة » و « الكروما » وغيرها .

ويضع المصممُ في اعتباره أن الظلَّ والنقاء أحاسيس نسبية ، وتختلف طبقًا للحالات التي يتم في ظلها إدراكُ اللون ، مثل عدد الألوان المتجمعة في مجال الرؤية ، والانطباعات أو الأحاسيس اللونية التي تسبق الإدراك بلحظات .

أما الخاصية الثالثة والأخيرة التي يمتلكها اللون فتتمثل فيما يعرف بالقيمة التي تحدِّدها قوته على عكس الضوء وارتداده بدرجاته النسبية بين التألق والقتامة . فالقيم العالية أو الفروق اللونية هي أكثر تنويعات الطيف تألقًا ، مثل البمبي الذي يعتبر طيفًا فاتحًا من الأحمر . أما القيم المنخفضة فتسمى ظلالاً ، وهي أكثر عتامة وقتامة ؛ ولذلك يعتبر اللون الأحمر المائل إلى البني ظلا قاتمًا للأحمر . وعدد الأطياف والظلال التي يمكن تطويرُها من أية هارمونية لونية متنوع ومتعدِّد .

ويعتبر الانطباعُ الذي تمارسه القيمة اللونية نتيجة لثلاثة عوامل : تألّق الضوء المسلّط على اللون ، ونوعية السطح الذي يعكس الضوء ، والمسافة التي يُرى منها اللون . إن قيمة الألوان ترتفع وتتجلى في ضوء الشمس أو على منصة مسرحية متألِّقة بالأضواء ، في حين تنخفض وتنطفئ في الضوء الخافت ، أي أن زيادة الضوء تعني زيادة قيمة اللون بنفس القدر في نظر الرائي . فالأسطح البراقة مثل أنسجة الستّان أو المعدن اللامع تعكس ألوانها بقيمة أعلى من الأسطح القاتمة .

وإذا صبغت قِطْعةٌ من القطيفة وأخرى من الستان بنفس العمق والتشبّع ، فإن الستان سيظل أكثر تألقًا . وإذا استخدمت نفس الصبغة في طلاء مساحتين إحداهما مسطحة والأخرى لامعة ، فستبدو الأخيرة أكثر تألقًا . وإذا اتسعت

المسافة بين العين والشيء الملون ، فإن قيمة اللون تنخفض وتقل ؛ وذلك نتيجة لازدياد عدد الأحاسيس اللونية الداخلة في مجال الرؤية وتضاؤل مساحة الشيء المرئيّ وحجمه . كذلك ، فإن الألوان ذات القدرة العالية على جذب الانتباه تبدو أقرب إلى العين من ذات القدرة الأقل . فإذا وضع المصممُ حلتين يرتديهما اثنان من الممثلين على نفس المستوى ، إحداهما حمراء والأخرى بنفسجية ، فإن الحمراء ستبدو أقرب إلى عين المتفرج من البنفسجية ، وإذا تم مزج البرتقالي بالأزرق ، فإن السيطرة ستكون للبرتقالي في جذب انتباه المتفرج . وهذا التزاوج بين الألوان هو أداة فعّالة في توظيف معظم المؤثِّرات العميقة في التصميم المسرحي ، وفي ابتكار وسائل عديدة للخداع البصري .

وقد اعتاد الفنانون التشكيليون والمصممون المسرحيون على تقسيم الألوان إلى ألوان ساخنة وأخرى باردة ، فالألوان الساخنة الأساسية هي الأصفر والبرتقالي والأحمر ، وربما كان ذلك نتيجة لارتباطها بضوء الشمس والنار ، وغير ذلك من الأحاسيس ذات الدرجة العالية من الحرارة . وعلى قمة هذه الألوان الساخنة أو في منتصفها يأتي الأحمر البرتقالي أو البرتقالي الأحمر بصفته أسخنها ، وعلى الطرف الآخر من ألوان الطيف تأتي الألوانُ الموحية بالبرودة : الأخضر ، والأخضر / الأزرق ، والأزرق ، والبنفسجي . و وسط هذه المجموعة يأتي الأخضر / الأزرق بصفته أبردها . وربما كان إحساس البرودة المرتبط بها يرجع إلى ارتباطها بالثلج أو الصلب أو المياه العميقة ، وغير ذلك من الأشياء الباردة عادة . وبصفة عامة ، فإن كثيرًا من الدلالات الحسية والشعورية للون ربما ترجع إلى أحاسيس اللمس المتعدِّدة بكل درجاتها الحرارية المختلفة .

أما التناغم اللونيّ فيهدف إلى راحة العين ومتعتها من خلال التناسب بين

الألوان ذات القوى المختلفة والمساحات التي تشغلها . وليست هناك حدودٌ فعلية لعدد الأطياف والظلال والقيم التي يمكن توظيفُها في هارمونية لونية واحدة ، إذا كان هناك تناسب بين قواها وطاقاتها المتنوعة وبين المساحات التي تغطيها . وهناك وسيلتان أساسيتان لتكوين هارمونيات اللون : الأولى تسمى هارمونية التناقض أو التضاد ، والأخرى تُسَمّى هارمونية التشابه أو التردُّد .

وفي هارمونية التناقض أو التضاد تتجاور الألوان التي تختلف فيما بينها في قدراتها على جذب الانتباه وإثارتها لأحاسيس البرودة أو السخونة المختلفة ، وعادة ما تشغل الألوان الأضعف المساحات الأكبر . فمثلاً عندما يتجاور الأصفر والأزرق ، فإن الأزرق يشغل عادةً المساحةَ الأكبر بالنسبة للأصفر ، أو عندما يتجاور الأحمرُ والأخضر ، فإن الأحمر يغطي المساحة الأصغر . وغالبًا ما يواجه ظلّ أو طيف قوي اثنين أو أكثر أضعف منه . ويمكن استخدام الأخضر والأزرق ليوازنا الأحمر الأقوى ، وفي كل حالة ، فإن التعارض مع الأحمر ينقسم إلى الأزرق والأخضر ، وبذلك يتم التناسبُ بين المساحات .

والظلال أو الأطياف ذات القدرات المختلفة بشكل ملحوظ تبدو مريحة وممتعة للعين ؛ إذا ما وضعت متجاورة ، وعادة ما يكون أضعفها أشد قتامة أو عتامة أو أكثر إضاءة وتنويرًا . فمثلاً إذا تجاور البرتقاليُّ والأخضر ، وكانا بنفس درجة النقاء في أي تكوين لونيّ - فإنهما لا يسران العين ، ولكن إذا أصبح الأخضر أكثر قتامة ، فإن الارتباط يصبح مقبولاً . وإذا ما تم تخفيف البرتقاليّ بحيث يصبح طيفًا متألقًا أو تم تعتيمه في اتجاه البنيّ ، فإنه يمكن الحصولُ على توازن مريح للعين ، وأية راحة للعين هي راحة للنفس .

أما هارمونية التشابه أو التردّد فهي تنهض على تتابع درجات أو نغمات لونية

متشابهة ، مثلما يحدث في تجميع الألوان الساخنة أو الألوان الباردة ، أو الألوان ذات المَسْحَة الرمادية الواحدة ، أو الأطياف أو الظلال التي تتشابه عند طرفي ألوان الطيف في عدم الوضوح . وفي تتابع الألوان الساخنة أو الدافئة يمكن أن يشتمل التجميع على الأصفر والبرتقالي والأحمر مع صياغات أو تعديلات إضافية في قيمتها اللونية ، بحيث يمكن أن ينتج عنها تتابعٌ من الأحمر القاتم ، والبني البرتقالي ، والأصفر أو الأصفر القاتم ، والرمادي البرتقالي ، ثم الأحمر المتألق . وهذا التتابع يناسب العين لأنها تميل إلى التحرك صوب أنقى طيف أو ظل في المجموعة مع الدرجات أو النغمات التي تتداخل للمساعدة في التعبير عن الحركة .

ويمكن في تتابع الألوان الباردة ابتكار تجمُّع مشابه . ونظرًا لطبيعة الألوان الباردة التي لا تجذب الانتباه بقوة ، فإنها يمكن أن تثير درجة من الحساسية الهادئة المثيرة للتأمل . وعادة ما يشكل الأخضر ، والأخضر / الأصفر ، والأصفر هارمونية ممتعة للعين . وكذلك تتقبل العين البنفسجي ، والبنفسجي / الأزرق ، والأخضر مع حذف الأزرق من المنتصف ، بحيث تقفز العينُ من البنفسجي الأزرق إلى الأخضر . وفي كل تتابع تبدو العين وهي تتحرك صوبَ الطيف أو الظل ذي الموجة الأطول .

أما الإضاءة الملونة فتؤثر تأثيرًا مباشرًا على كل مكوِّنات المنصة بما فيها من أثاث وملابس ؛ لأنها تملك إمكانات لونية لا تملكها الملابس والمناظر ، التي لا يسهل تغيير ألوانها . أما الأضواء فتتراوح درجاتها بين الإشراق والخفوت ، وتتغير مرشحاتها الضوئية (الفلاتر) بمجرد الضغط على زر في جهازها . وكانت الإضاءة الملونة من أكثر عناصر العرض المسرحيّ استفادة من الإنجازات

التكنولوجية كأشعة الليزر والهولوجرام (التجسيد الضوئي من خلال الأبعاد الثلاثة) الذي يمكن أن يُصنع به من الشخصيات الضوئية والأشباح والأطياف ما يحيل المنصة إلى منطقة للسحر والحلم والرؤيا ، وغير ذلك من إمكانات التكنولوجيا الضوئية الحديثة ، التي يمكن أن تجعل من السماء المعتمة فوق مسرح مكشوف في ميدان أو استاد - مناظر متألقة بالأضواء والألوان والأشكال المبهرَة التي أغرت واضعي الموسيقى المسرحية ، خاصة في المسرحيات الاستعراضية ، بضبط إيقاعهم مع إيقاع الأضواء الملونة ، حتى تمتزج سيمفونية الأضواء والألوان مع سيمفونية الأنغام والأصوات .

ويمكن أن تفسِّر ظاهرةُ الانعكاس الضوئي المختار أو المنتقى أسلوبَ ظهور الأشياء الملونة تحت الضوء . فعندما يقع الضوءُ على سطح ملوَّن ، فإن جزءاً من الضوء ينعكس وليس كله . وهكذا إذا سقط ضوءٌ أبيض على سطح أحمر ، فإن الأطوال الموجيَّة المرتبطة بالأحمر هي التي تنعكس على عين الناظر ، على افتراض أن الأطوال الموجيَّة الأخرى يتم امتصاصها . وإذا سقط ضوءٌ أحمر على سطح أحمر ، فالأشعة الضوئية كلها تنعكس بحيث لا يتغير مظهر السطح . ولكن إذا سُلط ضوء أحمر على سطح أخضر ، فإن السطح يعكس الأشعة الخضراء فحسب ، أي أنه لا يعكس أي ضوء ، وبالتالي يبدو السطح أكثر عتامة مما لو كان معرضًا لضوء أبيض . والوضع نفسه ينطبق على أي سطح آخر . إنه لا يعكس سوى الأطوال الموجية المتجانسة . وإذا سلط الضوء الأحمر على تكوين يجمع ما بين الأحمر والأخضر ، فإن الأحمر لن يتغير في حين سيميل الأخضر إلى الأسود . وهذا المبدأ ينطبق على أيِّ لون آخر متجانس مع الضوء المسلَّط عليه ، في حين أن الألوان المجاورة تعكس أقل ، وبالتالي تبدو أكثر قتامة وعتامة .

وكلما كان التناقض قويًا بين لون الضوء وألوان السطح ، بدت الألوان أكثر قتامة . وعندما يسقط الضوء الملون على تكوين يحتوي على ألوان متنوعة ، فإن تأثيره على الألوان المتجانسة معه يصل إلى أدنى حد له ، في حين يبلغ أعلى حد له في الألوان التي تتناقض معه تناقضًا مباشرًا . أما بقية الألوان في التكوين فسوف تختلف درجاتها طبقًا لتناقضها مع لون الضوء .

وقد نجح مصممو الإضاءة المسرحية في التخفيف من غلواء التعقيدات الناتجة عن المزج بين الأضواء الملونة ، وذلك بممارسة ما يعرف بالتلوين المتقاطع الذي يجعل المصادر الرئيسية للضوء الملون متعارضة أو متقاطعة فيما بينها . فإذا كانت الإضاءة العامة للمشهد ذات لون واحد كالأزرق مثلاً في حين يختلف لون الكشافات المسلطة على المنصة كلون العنبر مثلاً أو أي لون آخر - فإن التضاد أو التعارض لا بد أن يتأثر باستخدام ألوان متعارضة في الكشافات المتقاطعة مثل الأزرق ضد العنبر والبمبي ضد الأخضر . إن نتيجة هذا المزج سوف تتمثل في أن ألوان المناظر والملابس التي لا تعكس أحد الأضواء سوف يلتقطها ضوء آخر ، وسيكون الأثر الكلي للتكوين مشابهًا لوضعه وهو تحت الضوء الأبيض . وغالبًا ما يستخدم مزج ثلاثي الأضلاع للأضواء في هذه الحالة مثل الأحمر البرتقالي ، والأخضر / الأزرق ، والبنفسجي . ومن خلال هذا المزج يصبح من الممكن التحكم في مظهر تكوينات عديدة للمناظر والملابس ، وذلك بتنظيم درجات التألق لألوان الضوء المتعددة . وبهذه الطريقة يمكن إنتاج هارمونية متكاملة من كل الألوان المرئية في التصميم ، وتفوق بمراحل أساليب المزج اللوني والصباغة المستخدمة بمفردها دون مساعدة ضوئية .

ولكي يتم تقليل عدد المفاجآت غير المريحة التي قد تمارسها الإضاءة الملونة

على المناظر والملابس ، يتم استخدام ألوان المرشحات الضوئية (الفلاتر) - التي هي في حقيقتها ليست سوى تخفيف الانعكاسات والدرجات والظلال والأطياف التي تنتمي إليها - إلى أدنى درجة ممكنة . أي أنه مهما كانت درجة الضوء السائدة في المشهد ، فإن كمية الضوء الأبيض الموجودة ستظل كبيرة ، بحيث يصبح كل سطح على المنصة قادرًا على عكس قدر لا يستهان به من لونه الأصلي .

وإذا كان لكل شيء على المنصة شكلٌ ولون كالمناظر والأضواء ، فإن الملابس والأزياء لها أشكال وألوان أيضًا ، وذات دلالة حميمة بالنسبة لكل ممثل وممثلة على حدة . فالممثلون يستخدمون المناظر والأضواء والأثاث على المشاع ، أما الزي الذي يظهر به كل ممثل فيستخدمه بصفة خاصة وله تأثير مباشر على إحساسه بالدور الذي يؤديه وتقمصه له .

وأهمية الملابس كعنصر حيوي من عناصر التصميم المسرحي تختلف وتتنوع طبقًا للدور الذي يلعبه الممثل في المنظور المسرحي ككل : ففي المسرحيات التي تحتاج إلى تصميم متعدد الأبعاد ، ودرجة عالية من الحركة الدرامية والجمالية ، وعلاقة الجذب الحميم بين الممثل والجمهور ، تأخذ الملابس مكان الصدارة في التصميم ، وتتوارى المناظر في الظل حتى لا تشوش على الملابس . وهذا هو الاتجاه السائد في عروض المسرحيات الإغريقية ومسرحيّات شكسبير وموليير وغيرها عندما تعرض على منصة الحلبة التي لا تحتاج إلى مناظر على الإطلاق بل تركّز على الملابس وألوانها ودلالتها ، مهما كانت المساعدة التي تقدمها الإضاءة في هذا المجال .

وفي العروض المسرحية التي تعتمد على الثراء التشكيلي والإبهار البصري ،

يصبح تصميم الملابس جزءًا عضويًا من التصميم العام ، وبنفس أهمية المناظر والإضاءة ، هذا إذا لم يتفوق عليهما . ويتحتم التناغم بين الملابس والمناظر سواء في الألوان أو الملامس أو الأنسجة . فكل عنصر يكمل الآخر ويضيف إليه . لكن تظل للملابس الصدارة في التصميم ؛ لأن الممثل يرتديها ويتحرك ويتكلم بها ؛ وبذلك تظل دائمًا في بؤرة اهتمام الجمهور . وبصفة عامة فإنه يمكن رصد ثلاثة ملامح للملابس لا تنفصل أبدًا عن التصميم أو الإخراج أو التمثيل وتتمثل في الأسلوب ، والحركة ، والممثل .

وأسلوب تصميم الملابس في أي عرض مسرحي هو تجسيد خارجي لمضمون المسرحية وروحها : نظرتها الحافلة بالوقار والتقدير لقيمة الحياة ، ومضمونها الجاد أو الهازل ، وكذلك العصر الذي تدور فيه أحداث المسرحية . ويتم التعبير عن هذا الأسلوب في تصميم الملابس من خلال قنوات ثلاث : السيلوويت ، والنسيج ، والحلية .

والسيلوويت هو الإطار الخارجي الأساسي للزي ، والطابع المادي الملموس الذي يعبر عن منظورها العام . وأحيانًا يفرق مصممو الملابس بين سيلوويت الجسم وسيلوويت الرأس . ومن المفروض في سيلوويت الجسم المتقن أن يبدو متناسقًا ومتسقًا سواء رآه المتفرج من الأمام أو الجانب الأيمن أو الأيسر .

وهناك نوعان من السيلوويت ، ونوع ثالث عبارة عن مزيج من الاثنين : والنوع الأول عبارة عن الملابس « الدَّرَّابِيَّة » التي تتميز بكثرة الثنيات ، ولا تضيق حول الجسم إلا في نقاط قليلة ، عادة عند الكتفين وأحيانا عند الوسط . ولايبدو الجسم تحتها واضحًا ؛ إذ إن إطاره الخارجي يختفي تحت ثنيات الثوب المتماوجة

وأمواج انسدالها التي تعد بؤرة الاهتمام البصري الأساسي . وقد بدأ هذا الأسلوب في تصميم الملابس منذ الإغريق القدامى ثم بلوره الرومان ، وتطور بعد ذلك عبر العصور ليتخذ أشكالا عديدة خاصة في العباءات القصيرة والطويلة والشيلان الشائعة في أمريكا اللاتينية .

أما النوع الثاني من السيلوويت فهو النوع « المكَسَّمْ » الذي يبرز معالم الجسم بدرجات متفاوتة طبقا لمدى ضيقه أو اتساعه . وفي هذا النوع من سيلوويت الجسم يبدو الإطار الخارجي للجسم أهم من الخطوط المختلفة للزي نفسه ، خاصة إذا كان المتفرج يراه من مسافة غير قصيرة . وليس بالضرورة أن يرتدي الرجال والنساء أزياء « مكسمة » في نفس العصر ، بل يمكن أن يرتدي الرجال حُللاً « مكسمة » في حين ترتدي النساء « درابية » أو العكس . بل إن النوع الثالث من سيلوويت الجسم يمزج « المكسم » بـ « الدرابية » بحيث يبرز الإطار الخارجي للجسم في بعض الأجزاء المقصود التأكيد عليها ، ويختفي في أجزاء أخرى تبرز جمال الزي في ثنياته وانسيابه . وبالطبع فإن أصول تصميم الملابس المسرحية تحتم تناغمها مع جسم الممثل وفي الوقت نفسه مع الدور الذي يؤديه ودلالاته الدرامية بالنسبة للعرض ككل .

أما سيلوويت الرأس فهو مكمل لسيلوويت الجسم ، ويتركز أساسًا في الياقة ، وخط الكتفين ، والشعر المنسدل ، والرقبة . وينتمي إلى هذه المنطقة أسلوب تصفيف الشعر الذي لا بد أن يتناغم مع طراز الملابس سواء في الرجال أو النساء ، وكذلك كل أنواع أغطية الرأس من قبعات أو بِيريهات أو طُرح أو إيشاربات أو خوذات أو بونيهات . فالعلاقة بين سيلوويت الرأس وسيلوويت الجسم لا بد أن تخضع لحتميات التشكيل الجمالي والتفاعل الدرامي .

أما الخاصية الثانية في تصميم الملابس فتتمثل في نوعية النسيج الذي تصنع منه : فمن المعروف أن الأنسجة تحت أضواء المسرح تبدو مختلفة الأنواع والملامس . يبدو بعضها رخيصًا وغير جذاب عن قرب ، لكن عندما تتحول إلى أزياء ترى عن بعد تحت أضواء المنصة ، فإنها تبدو في منتهى الفخامة والأبهة والثراء ، في حين أن الأقمشة الفاخرة يمكن أن تبدو رخيصة وهزيلة إذا لم تقع بين يدي مصمم أزياء خبير بالتصميم المسرحي بصفة خاصة والعرض المسرحي بصفة عامة ؛ ذلك أن المظهر الذي يبدو به الزي على المنصة رهن بنوعيته ، وكثافته ، وسطحه ، ونوعية حركته أو انسيابه تحت أضواء المنصة ، وعلاقته بالتصميم بصفته جزءًا لا يتجزأ منه . خاصة وأن أضواء المسرح تسطع على الأزياء من كل اتجاه ، سواء مع حركة الممثلين أو حركة الأضواء . وكذلك فإن تجمع الأزياء على المنصة يصبح مريحًا للعين عند درجة معينة من التناغم سواء بين الأشكال أو الألوان أو الأنسجة في خشونتها أو نعومتها ، في ثقلها أو خفتها ، في كثافتها أو رقتها . فإذا وجدت فروق أو تناقضات حادة ، فإن الأنسجة ذات السمك الكثيف والسطح القاتم تجعل غيرها يبدو رخيصًا وعاجزًا عن التميز بدوره . لكن أي تناقض بين المناظر والملابس غالبًا ما يكون في صالح الملابس التي تتحرك تحت الأضواء أمام مناظر ثابتة في أحوال كثيرة ، لكن العلاقة بين المناظر والملابس هي علاقة تفاعل عضوي لصالح العنصرين .

وتشكل الحلية العنصر الثالث والأخير في أسلوب تصميم الملابس : فإذا افتقد الزي خاصية التميز والتبلور برغم السيلوويت المتقن ، والنسيج المناسب ، واللون الجذاب ، فإنه يمكن استعادة شخصيته المتميزة من الحلية البراقة التي توضع بمهارة في مكان مناسب يشكل بؤرة اهتمام وتأكيد على خاصية معينة في الشخصية .

ومن أشهر الحليات المستخدمة في هذا المجال : الحزام الذي يشكل إطارًا لوسط الجسم بكل أنواعه المتعددة ، « وتوكة » الحزام أو القماش ، والبروش المتألق ، والعقد الماسي أو غيره ، وكذلك الحلق الساطع أسفل الأذنين، والمروحة ، و « الإسورة » أو « الغويشة » ، وساعة اليد ، والنظارة سواء العادية المعدنية أو البلاستيك أو ذات العدسة الواحدة « المونوكل » ، أو الحليات التي تثبت على القبعات أو الأكمام أو الأحذية ، إلخ .

وتلعب الجواهر أو المعادن الثمينة – سواء الأصلية أو المقلدة – دورًا رئيسيًا في هذا المجال وذلك لقدرتها على البريق الجاذب للعين . ويتم ارتداؤها في الرقبة أو المعصم أو الوسط ، أو تثبيتها في الملابس بحيث تصبح جزءًا منها . ومصمم الملابس الخبير لا يفرضها على الملابس بل يستوحيها منها ، خاصة إذا كانت ملابس تاريخية تنتمي إلى عَصْر معين . فهو يستغل « الكرانيش » ، و « الأزرار » ، و « البرودريه » ، والريش ، والأكمام ، والياقات ، و « الفرنشات » ، والحوافي المزخرفة في إضفاء التكوين الجمالي والدلالة الزمنية أو الدرامية للزي الذي ترتديه الشخصية والدور الذي تلعبه . وعلى الرغم من صغر حجم هذه الحليات فإنها علامة مميزة للعصر أو الجنسية أو الطبقة الاجتماعية أو السلوك الشخصي ، مثل حلي الشعر أو الذراعين أو الأصابع أو الكوفية أو السبحة أو السيف أو العصا أو حقيبة اليد أو القبعة أو المروحة أو الشمسية أو القفاز ، إلخ .

ويكاد كل زي يكون في حاجة إلى حلية ، لكن ليس هناك الزي الذي يحتاج إلى حليات كثيرة . ويخطئ مصمم الملابس عندما يبالغ في عدد الحليات ؛ لأنه بدلاً من أن يمنح الزي شخصية متميزة فإنه يمسخ مظهره . والمصمم القدير يستخدم أقل عدد ممكن من الحليات ولكن بدلالات درامية عميقة وموحية .

وأحيانًا يُقصد بعدد الحليات وشكلها غير المتناسق إظهار ذوق الشخصية الفجّ أو الهابط ، لكن غالبًا ما يؤدي هذا إلى زي يصدم العين ويسيء إلى الإحساس الجمالي العام للتصميم ؛ إذ إنه يمكن الإيحاء بالذوق الفج بوسائل جمالية وليس بوسائل قبيحة أو منفرة . فالحليات بصفة خاصة والملابس بصفة عامة لها وظيفة درامية أكثر من كونها مجرد زخارف جمالية .

وهذه الوظيفة الدرامية تحتم التركيز على بعض الملابس التي ترتديها الشخصيات الرئيسية ، والتي تدل على المناصب المرموقة أو المكانة الاجتماعية التي تحتلها . وغالبًا ما تقف في الصدارة في حين تتوارى الشخصيات الأخرى ذات المكانة الأقل خلفها . فلا بد أن يفرق المتفرج بين النبيل والتاجر ، بين الضابط والجندي ، بين السيد صاحب الأرض والفلاح الأجير ، وبين الملك ورجال حاشيته أو رعيته ، بين البطلة الأرستقراطية و وصيفاتها ، إلخ .

وقد يظن البعض أن اختيار الحليات البراقة أو الألوان الجريئة في تصميم الملابس من شأنه تأكيد الاهتمام بالشخصية بصفة متجددة ، لكن مبالغة من هذا النوع كفيلة بإرهاق عين المتفرج وبالتالي التشويش على نظرته تجاه الشخصية بعد فترة من متابعتها ؛ ولذلك فإن أفضل زي هو الذي يبلور العلاقة بين الشخصية والشخصيات الأخرى ، ويسهل التعرُّف على دلالته ، وتسهل - في الوقت نفسه - متابعته بدون إرهاق للعين أو تشويش للاستيعاب .

وفي الواقع فإن الملابس عنصر حي من عناصر العرض المسرحي الذي يشهد حركتها الدائمة من خلال الممثلين الذين يتنفسون داخلها ويتحركون بها حتى لحظة إسدال الستار . ويتمثل المعيار النهائي لفاعلية الملابس في مظهرها المعبر

وحركتها الموحية التي تساعد الممثل في إبراز معاني الشخصية التي يؤديها ودلالاتها الإنسانية والدرامية . وهناك فرق بين تصميم زي لدمية ثابتة أو مانيكان جميلة متحركة في عرض للأزياء لإبراز جمال ما تعرضه ، وبين تصميم زي لشخصية مسرحية يفترض فيها أنها تتحرك في كل الأوضاع الحياتية وفي الوقت نفسه لا تفقد مظهرها الجمالي وقدرتها على إمتاع العين . فإذا كان الهدف من وظيفة عارضة الأزياء إظهار جوانب الزي وخصائصه ، فإن وظيفة الزي في المسرح إظهار جوانب وخصائص الشخصية التي ترتديه ، أي أنه وسيلة وليس غاية في حد ذاته .

وهناك شرطان أساسيان لا بد أن يتوافرا في علاقة الزي بالحركة . فلا بد أولاً أن يلبي الزي كل متطلبات الممثل في الحركة ، مثل الجلوس والانحناء والمبارزة والشجار والرقص . . . إلخ . وثانيًا لا بد أن يكون الزي جميلاً ومتناغمًا مع التصميم العام للعرض ، وليس مجرد تأكيد لسلوك الشخصية وأفعالها . وتخضع نوعية الأنسجة المستخدمة وطريقة تصميمها لملابسات الدور الذي يقوم به الممثل حتى لا تعوق حركته أو تضايقه لكي يسلك بطريقة طبيعية وتلقائية في إطار دوره . فالزي الضيق قد يشكل إعاقة للساقين والذراعين عند الرقص أو السير السريع ، وكذلك الصندل الواسع الذي يوحي للممثل بإحساس فقده وسقوطه من قدميه ، والحذاء الثقيل الذي يمكن أن يبطئ من حركة الممثل . والكعب العالي قد يقلِّل من اتساع خطوة الممثلة ويحدد من حركتها على السطح المستوي من الأرض . . . إلخ .

ولا بد أن يضع مصمم الملابس في اعتباره تسهيل مهمة تغيير الملابس في أقل وقت ممكن بين المشاهد والفصول ، لأن العرض المسرحي كالقطار لا ينتظر أحدًا .

وعلى الممثل أن يغيِّر ملابسه في زمن قياسي بالنسبة للزمن الذي يستغرقه في حياته العادية . ففي مسرحية موليير « مريض الوهم » مثلاً تقوم طوانيت بتغيير زيها المعتاد بعباءة طبيب وقبعته والعكس ، عدة مرات وبسرعة خارقة حتى توهم أرجان بأنه يراها في نفس الوقت الذي يرى فيه الطبيب . وهناك مسرحيات أخرى عديدة زاخرة بمثل هذه المشاهد التي تتطلب سرعة فائقة في تغيير الملابس الذي يستدعي مراعاة الأجزاء الضيقة أو المتعددة أو الدقيقة ؛ حتى لا يتعثر فيها الممثل عند خلعها أو لبسها .

والأقنعة بصفتها جزءًا من تصميم أزياء المسرحية التي تلجأ إلى استخدامها ، لا بد أن تصمم هي الأخرى بطريقة لا تعوق حركة رأس الممثل أو صوته الصادر من ورائها ، بالإضافة إلى استخدامها كوسيلة لتفسير حقيقة الشخصية ومعنى الحدث الذي تقوم به . وأهم شرطين في تصميم القناع أن يسمح للممثل بأن يرى جيدًا وأن يتكلم أيضًا دون إعاقة . هذا بالنسبة للقناع المصمم على مقياس الوجه ، أما القناع الكبير فلا يمثل مشكلة ؛ لأنه يمكن أن يتيح للممثل أن يتكلم ويرى من خلال فم القناع . فالعبرة في النهاية ، سواء بالنسبة للأقنعة أو الملابس ، أن تتيح للممثل أكبر قدر ممكن من الحركة والمرونة حتى تساعده على أداء دوره .

ومن الصعب على مصمم الأزياء أن يصمم زيًا لممثل دون أن يعرف على الأقل شخصيته وحركاته المميزة . صحيح أن الدور يحتِّم عليه أن يؤديه بأسلوب حركي معين ، لكنه في النهاية إنسان له كيانه الخاص المتميز ؛ ومن هنا كان اختلاف أساليب أداء الدور الواحد بين الممثلين اختلاف بصمات الأصابع ، لكنه اختلاف التنوُّع وليس اختلاف التناقض . ويلعب الزِّيّ دور الإطار الخارجي لحركة الممثل ؛ مما يحتم العَلاقة العضوية بينه وبين الحركة . وإذا كان الممثلُ

يمارس تأثيره على جمهوره من خلال شخصيته أو قوة حضوره ، وقدرته على عرض الدور ، وأسلوبه الخاص في الأداء ، فإن الزي يُغلِّف كل هذه العناصر بالغطاء المرئي الذي لا يغيب عن بصر المتفرج ؛ ولذلك يعمل تصميم الملابس على إخفاء العيوب في جسم الممثل التي قد تشوه مظهره وبالتالي أداءه .

ولا بد أن يشعر الممثل بالارتياح للملابس التي يرتديها . وهو شعور ينعكس بدوره على أدائه ؛ لأنه يساعده على تقمص الشخصية . ولذلك يدرس المصمم جسم الممثل حتى يتفادى عيوبه ويظهره بصورة جمالية ودرامية في الوقت نفسه . فالملامح الجمالية لا ينبغي أن تتعارض مع المواصفات والخصائص الدرامية للشخصية التي يجب على الزيّ إبرازُها بمنتهى القوة . فمثلاً إذا تسبب غطاءُ الرأس في إلقاء ظلال كثيفة على وجه الممثل بحيث يصعب تبينها ، فإن المتفرج لا بد أن يصاب بالضيق والإحباط . والتصميم المتقن لغطاء الرأس من شأنه أن يظهر الجوانب المختلفة والزوايا المتعددة للوجه تحت مختلف أضواء المنصة ، إلا إذا كان غموض الوجه مقصودًا لذاته في النص الدرامي .

وإذا لم يتم تثبيت باروكة الشعر بطريقة محكمة ودقيقة ، فإنها يمكن أن تفسد مظهر الرأس والوجه ، خاصة من الجانبين ، مما قد يؤثِّر على نوعية الانطباع الذي يتركه في الجمهور . وكذلك فإن الوجوه السمراء أو السوداء ، مثل عطيل ، تحتاج إلى ألوان خاصة لا تزيد من قتامتها ولا تضعف من تأثيرها . وهذه الألوان تتمثل في الأجزاء العليا من الملابس مثل الياقات و « الكرانيش » و « الدانتيللا » ، إلخ .

ويلعب المكياج دورًا حيويا في تصميم ملامح الوجه بما يتفق مع خصائص

الشخصية . فاللحى مثلاً تصمم لتأكيد ملامح الوجه كإطار مميز لها : فإذا كانت اللحيةُ سوداء على وجه أبيض ، فإن خطوط الفم والوجنتين والتناقض بين لوني اللحية والوجه ، من شأنه أن يجذب نظر الجمهور . ويمكن أيضًا التلاعب بلون اللحية وكثافة شعرها ، لكن العبرة في النهاية بمدى بلورتها لملامح الوجه . بل إن الأمر لا يتوقف عند حدود التوضيح والتأكيد والبلورة ، بل يتعداها إلى حدود التحسين والتجميل التي تخضع للتناسب بين أجزاء الوجه حتى تصبح مقبولة بل وسارة في نظر الجمهور . بل إن هذه الوسامة من شأنها أن ترفع من الروح المعنوية للممثل عندما يشعر بمدى جاذبيته عند الجمهور . فلا يمكن تصميم قبعة مثلاً إلا إذا تناغم شكلها مع شكل وجه الممثل أو الممثلة ، وكذلك لون صباغة الشعر لا بد أن يعبر عن توجه الشخصية ، وفي الوقت نفسه يتناغم تشكيليا مع زي الممثل .

وفنان المكياج يساعد الممثل على تعميق طاقاته التعبيرية بخطوطه التشكيلية القوية . فهو يُنطق وجهه بإيحاءات تغنيه عن أي افتعال أو مبالغة في الأداء . بل إن تدريج الألوان أو الأصباغ أو الظلال يمكن أن يتحكم في حجم الأنف أو الذقن أو الوجنتين أو الشفتين أو الجبين ، كما يتحكم أسلوب تصفيف الشعر في حجم الوجه أو طوله ، وتصميم اللحية والشارب في التقليل من ضخامة الأنف ، وتغطية الذقَن الكبير أو الهزيل ، وتصحيح الفم الفاقد للتناسق . لكن في حالة النساء ، والرجال حليقي اللحى يتحتم البحث عن حلول أخرى تتمثل في التلاعب بتصفيف شعر الرأس وأغطية الرأس والياقات ، وغير ذلك من الأطر التي يمكن أن تحسن من النسب الموجودة في وجه الممثل أو الممثلة .

وكذلك يمكن التحكُّم في نسب الجسم من خلال تصميم الملابس والأحذية ،

خاصة وأن المخرج يطلب في أحيان كثيرة أن يبدو بعض الممثلين أطول من غيرهم . فالملابس الضيقة المبرزة لخطوط الجسم ، والأحذية ذات الكعوب أو النعال العالية من شأنها تطويل قامة الممثل أو الممثلة ، وذلك على النقيض من الملابس الفضفاضة الواسعة والأحذية ذات النعال الرفيعة . بل إنه من الممكن تطويل أو تقصير ذراع الممثل بتطويل أو تقصير كم قميصه . وهذه التعديلات التشكيلية ضرورية لأنه ليس من السهل إيجاد القامة المثالية التي تتفق مع مواصفات الشخصية ، كما تصوَّرها المؤلفُ طبق الأصل .

وعمومًا فالمشاكل النابعة من علاقة الممثل بما يرتديه ، تختلف من عرض إلى آخر ، ومن ممثل إلى آخر ، ومن دور إلى آخر ، خاصة وأن كثيرًا من الممثلين والممثلات يفضِّل ارتداء الملابس التي تتمشى خطوطها مع خطوط العصر جريًا وراء « الموضة » السائدة ، بصرف النظر عن الفترة التاريخية التي تدور فيها أحداث المسرحية . فإذا كانت « الموضة » مثلاً تركز على الصدر الناهد النافر ، فإن الممثلة تحرص على ذلك سواء أ كانت تؤدي دور كليوباترا ، أو جان دارك أو جوزفين بونابرت أو غادة الكاميليا . بل إن المصمم نفسه كثيرًا ما يترك نفسه عرضة للتأثر بخطوط « الموضة » في عصره بحيث يمزجها – ربما دون أن يدري – بخطوط أزياء المرحلة التاريخية التي تدور فيها الأحداث . لكن هذا خطأ فني من شأنه أن يفقد العرض لونه المميز ومصداقيته عندما ينظر الناس إلى تسجيل الفيديو أو الصور التي أخذت عنه ، فيرون فرسان العصور الوسطى مثلاً يرتدون أزياء بها خطوط أزياء كانت سائدة في السبعينيات من القرن العشرين !

وهكذا يتفرع التصميم المسرحي إلى مناظر وأثاث وإضاءة وتصميم ملابس ومكياج ، بحيث يبدو في النهاية منظومة مركبة ، ومعقدة ، ومؤثرة للغاية في

المظهر النهائي للعرض المسرحي . وهذا يبيِّن مدى المسئولية الجسيمة الملقاة على عاتق المخرج بصفته المسئول النهائي عن الأداء والتصميم المسرحي بكل فروعه ، التي يمكن أن تستغرق مصمم المناظر والأثاث ، ومصمم الإضاءة ، ومصمم الملابس والمكياج ، كل على حدة في فنه . لكن كل أعضاء الفريق المسرحي ، ممثلين ومصممين يتحركون بإرشاد المخرج من خلال خطته الاستراتيجية الشاملة للعرض المسرحي ، بحيث يبدو في النهاية سيمفونية متكاملة من الحركة والصوت والتشكيل واللون والضوء ، فلا يستطيع الجمهور أن يفرِّق بين هذا العنصر أو ذاك . ولا شك ، فإن الجمهور سيسعد بعجزه هذا عن التفرقة بين مختلف عناصر العرض ؛ لأنه لا يحب أن تكون متعته الفكرية والفنية مجزأة ومنقسمة على ذاتها ، بل وَحْدة متكاملة تشكل ذكرى جميلة ومثيرة في وجدانه عبر أيام حياته .

الفصل الخامس

التلقي

هناك مبدأ نقدي وجمالي يؤكد أن العرض المسرحي لا يجري داخل المسرح وفوق المنصة بقدر ما يجري داخل المتلقي ، فإذا لم يوجد هذا المتلقي فلا وجود للعرض المسرحي أصلاً ، حتى لو كان موجودًا بالنسبة للفريق القائم به . ولذلك لا يوجد مؤلِّف أو مخرج أو ممثل أو مصمم يقوم بعمله إلا وفي ذهنه تصور لجمهور ما . وإذا كان فريق العرض المسرحي يخضع لنظام دقيق يصل إلى حد الصرامة في ضبط النفس والسيطرة عليها عن إرادة وطواعية ، والتوقيت الخاضع للضبط والربط ، والأخذ والعطاء والتجاوب المتزن بين الممثلين ، فضلاً عن وَحْدة الهدف التي تجمع بين الكاتب المسرحي ، والمخرج ، والممثل ، والمصمم ، والعمال الفنيين – فإن أفراد الجمهور لا يخضعون لمثل هذه القيود ؛ لأنه لا يوجد دافعٌ يدفعهم للذهاب إلى المسرح أقوى من دافع الترفيه والتسلية والمتعة بأوسع مفاهيم هذه الكلمات .

إن على المتفرج أن يتوجَّه في وقت معيَّن إلى مكان معين بعد دفع قدر معين من النفقات ، فضلاً عما يلاقيه من مشقة بدنية ، ثم ينضم بعد ذلك إلى جمع من الناس قد يبلغ عددُهم خمسمائة أو ألْفَ شخص من الجمهور ، وكلهم غرباء عنه

تقريبًا ، ولا يربطهم به إلا التشابه في دفع قَدْر من المال لتحقيق نفس الغرض ، وهو على استعداد لأن يظل مقيد الحركة لمدة ساعتين أو ثلاث حتى ينتهي العرض المسرحي . وبغض النظر عن وحدة الهدف ، فمن المؤكد أن النظارة مجموعة متضاربة ومختلِفة اختلافًا بينًا في العمر ، والمهنة ، والدين ، والجنس ، والتربية ، والذوق ، والبيئة ، والطبقة الاجتماعية ، والمركز الاقتصادي ، والوظيفة أو المهنة . وبالإضافة إلى عنصر التضارب والتناقض ، هناك أيضًا عنصر الصدفة ، لأنهم تجمعوا بمحض الصُّدفة لتحقيق غرض معين . كل هذا من شأنه أن يجعل التنبؤ بطبيعة تكوينه تمامًا أو بمدى استجابته للعرض المسرحي أمرًا صعبًا بل ومستحيلاً في بعض الأحيان .

وبرغم عناصر التضارب والتناقض والمصادفة بين أفراد هذا التجمُّع ، فإنهم يستجيبون بنفس الطريقة في ظروف مُعَيَّنة . فمثلاً إذا ارتفعت درجة الحرارة في المسرح ، أو كانت المقاعد غير مريحة ، أو كان صوت الممثلين غير واضح ، أو تعذر عليهم متابعة ما يدور على المنصة ، فإن أحدًا لن يستمتع بالعرض المسرحي مهما كان متقنًا . ولذلك فإن نجاح العرض ليس مرتهنًا بما يدور على المنصة فحسب ، بل مرتهنٌ أيضًا بما يدور في القاعة بين المتفرجين ، خاصة وأن نداء المسرح عاطفي وانفعالي في أساسه ، قبل أن يكون عقليًا وفكريًا . ولذلك يبلغ أثر العرض المسرحي قمته عندما يخلق الأداءُ نوعًا من الوهم أو الواقعية ، من القوة بمكان ، بحيث يستطيع المتلقون أن يروا أنفسهم مجسدين بطريقة أو بأخرى في شخصيات المسرحية ، يشاركونهم أفراحهم وأتراحهم وحيرتهم وآمالهم وآلامهم . لكن هذا النوع من الوهم الاختياري المؤقت لا يلغي أبدًا وعي المتلقين

بأن المسألة كلها مجرد تمثيل في تمثيل . فهم يعلمون أن جدران الصالون الفخم عبارة عن ألواح من الخشب شد عليها قماش مرسوم عليه منظر جميل ، وأن لحية الجد لصقت إلى ذقنه بصمغ ، وأن الطفل الذي يحملونه بعناية وحنان مجرد دُمْية ، وأن الجليد المتساقط قطع من القطن المندوف ، وأن البندقية محشوة برصاص غير حقيقي ، وأن البطل المقتول سوف ينهض بعد قليل كي يتقبل تحية الجمهور ، وأن البطلة الجميلة التي تذرف الدمع مِدْرارًا وهي راكعة إلى جواره مشهورة بأنها تبدل أزواجها كما تبدل فساتينها .

لكن المتلقين لا يتركون هذا النوع من الوعي كي يفسد عليهم متعة المشاهدة ، فهم يسرهم أن يستسلموا للاستمتاع بما يعلمون أنه مجرَّد وهم ، فليس في المسألة ثمة خداع ، بل هي لعبة ممتعة اتفق جميع الأطراف المعنية على ممارستها ، ومن أجلها جاء الجمهور إلى المسرح . وليس هناك أروع من رؤية متفرجين اندلعت مشاعرهم على أثر مشهد عاطفي فجَّر أكفهم بالتصفيق عند نهايته مما يعبِّر عن اعترافهم بمهارة الممثلين ، وربما الكاتب والمخرج ، الذين استطاعوا أن يرقوا بهم إلى هذه الدرجة من الإثارة الفعلية التي لا تمت إلى الوهم بصلة . أي أن اللعبة التي بدأت بمواقف وأحداث وهمية انتهت بانفعالات وأحاسيس فعلية ، بل وسلوك فعلي . فالتغيُّرات التي تطرأ على الوجوه والحركات التي تأتي بها الأجسام دليل على أن الأمر ليس مجرد وهم . إنهم يجلسون على حافَة مقاعدهم عند لحظات التوتر الدرامي ، ويتلوون من شدة الضحك الخارج عن إرادتهم . وبين الابتسامات والعيون الدامعة تعكس الوجوه المبهورة الحالات الانفعالية المتغيرة التي تثيرها ما يدور على المنصة . لكن إذا شرعت الانفعالات

في الهدوء ، وسمع السعال أو التثاؤب أو التململ ، فإن هذا دليل قاطع على أن اهتمام المتلقين بدأ يفتر ، وأن الصلة قطعت بينهم وبين المنصة لسبب أو لآخر . وفي الواقع يعتبر السعال غير المَرَضي علامة مرضية خطيرة على المستوى المسرحي ؛ لأن المشاهد المنهمك في متابعة ما يدور على المنصة لا يسعل أبدًا .

وعلاقة المتلقين بالمنصة تتراوح بين تجاهل بعض الأمور أو التجاوز عنها والتركيز على أمور أخرى بقوة ملاحظة عجيبة . ويدرك الكتاب المسرحيون المتمرسون أن بعض المعاني والدلالات الحيوية والهامة يتحتم توصيلها مرتين بل وثلاثًا حتى يفهمها المتلقون فهمًا كاملاً . لكن هذه الأهمية تبدو أحيانًا في نظرهم مجرد تَكْرار لا لزوم له ، ويتوقعون نكتة أو موقفًا فكاهيًا أو إثارة من أي نوع ، ولذلك يضطر المخرج بعد عرض أو عرضين أن يحذف سطورًا كتبت بعناية وتمت تجربَتُها بدقة ، ويضع مكانها بعض التوابل المسرحية حتى لا يسقط إيقاع العرض أو ينكسر . وأحيانًا يستقبل الجمهور بعض المواقف بحماس دافق لم يكن متوقعًا قط ، كما يكتشف بعض الأخطاء لحظة ارتكابها على المنصة . وقد لا يتضايق القارئ من وجود خطأ مطبعي أو كلمة محذوفة أو حتى كلمة مكررة ، لكن غالبًا ما يقهقه جمهور المسرح أو يغضب ، عندما ينطق ممثل كلمة خطأ أو يتلعثم أو يفقد تركيزه .

وقد يشتت أي خطأ في ملابس الممثل أو الممثلة انتباه الجمهور مثل بقعة على ياقة القميص ، أو جزء من الملابس خارج عن موضعه ، أو علامة أحمر شفاه ، أو غير ذلك من الأخطاء التي يمكن أن يكون لها أسوأ الأثر ؛ ولذلك يجب على الممثلين قبل دخولهم إلى المنصة أن يتأكدوا من أن ستراتهم وسراويلهم مزررة .

بل يمكن القول بأن الحالة المِزاجية والانفعالية للجمهور « على كف عفريت » مما يشكل امتحانًا مستمرًّا ومتجددًا لفريق العرض المسرحي كله . فقد تفسد أية حادثة تقع بين المتلقين جو المسرحية العام : عطسة قوية ، أو ضحكة عالية في غير وقتها ، أو مشاجرة نتيجة أي احتكاك أو سوء تفاهم ، أو تعثُّر متفرج قادم من دورة المياه وسقوطه على الأرض ، أو متفرج لم يحتمل الجلوس طويلاً في مقعده فقام يذرع الممر جيئة وذهابًا . . . إلخ .

إن الصلة الدائمة والضرورية بين المنصة والقاعة تجعل المسرح دائمًا في حالة توتُّر وشد وجذب ، وتحيل كل ليلة من ليالي العرض إلى نوع من الامتحان الصعب أو المغامرة التي يجب أن تكون محسوبة بقدر الإمكان ؛ لأنه لا يوجد عرضان لمسرحية واحدة متشابهان تمام الشبه . وتختلف نوعية رواد المسرح باختلاف المواسم ، والجو ، وأيام الأسبوع ؛ ولذلك تلعب الحالة المِزاجية دورًا لا يمكن تجاهله في نوعيه التلقي ، بحيث يمكن أن نسمع ممثلاً يقول وهو يغادر المنصة : « إن أي شيء يمكن أن يثير ضحكاتهم هذا المساء » ، أو يقول : « لو جاء تشارلي تشابلن إليهم هذه الليلة فسوف يعجز عن إضحاكهم » . وكثيرًا ما تغادر ممثلة منصة المسرح وهي غارقة في دموعها ؛ لأن المشاهدين لم يحيوها بالحماس المعتاد .

وهناك قاعدة مسرحية تقول بأنه كلما زاد عدد مرات عرض المسرحية ، ضعف إدراك النظارة وتميع تلقيهم لها . ولعل السبب في ذلك أن مجموعات رواد المسرح الأولى غالبًا ما تكون من المثقفين الذين يتمتعون بوعي مسرحي عالٍ ، ويتميزون بسرعة الإدراك والتجاوب والمشاركة . وإذا نجحت المسرحية

وتوالت ليالي عرضها ، فإن جمهور التسلية والترفيه العادي يقبل على مشاهدتها ، ويتغير نوع التلقي من إدراك فني وتجاوب فكري إلى قضاء وقت ممتع بعيدًا عن متاعب الحياة خارج جدران المسرح ، وقد عبَّر الكاتب المسرحي الأمريكي إلمر رايس في كتابه « المسرح الحي » عن هذا النوع من التلقي من خلال تعليق أدلى به إليه ممثلٌ اشترك في مسرحية كبيرة ناجحة حين قال :

« كنا ننتظر العاصفة الأولى من الضحك أكثر من دقيقتين بعد ظهوري على منصة المسرح . ولكن بعد الأسبوع الثالث بدءوا يضحكون في نفس الوقت الذي أظهر فيه على المنصة ، وفي الشهر الثاني كانوا يضحكون بمجرد رفع الستار ، وبعد ذلك كانوا يضحكون وهم في طريقهم إلى مقاعدهم عبر الممرات . »

ومع توالي ليالي العرض فقد يصاب الممثلون أنفسهم بالملل نتيجة التكرار الذي قد يتحول إلى ممارسة آلية ، أو تنهك قواهم ، أو يلقون جملاً فقدت بريقها من كثرة إلقائها ، مما يؤثِّر بالسلب على نوعية التلقي لدى الجمهور ، وبالتالي يؤثر بنفس الدرجة من السلبية على أداء الممثلين ، في حين أن استجابة النظارة المباشرة لها أهمية عظمى للممثل . وأداء الممثل مجهود ضائع بالضرورة ، إذا لم يستجب له الجمهور في نفس اللحظة التي يقوم به فيها . لكن هذا لا يعني أنه لا يجد إشباعًا في عملية التمثيل نفسها ، التي يتطلب لإجادتها شحن الحماس واستخدام الخيال ومهارات كثيرة أخرى ، ومع ذلك يظل التعبير غير كافٍ بالنسبة لأي فنان ، إذا لم تتم عملية التوصيل بينه وبين جمهوره . والتوصيل في حالة الممثل لا يتم إلا إذا كان ماثلاً شخصيًا أمام المتلقين وينتزع اعترافهم به وهو يستعرض أمامهم مواهبه وقدراته لحظة بلحظة . وهو امتحان يومي لا بد أن

ينجح فيه بجدارة حتى آخر ليلة من ليالي العرض .

ونظرًا لهذه الصعوبة أو التحدي المتجدد يهرب بعض الممثلين إلى التليفزيون أو السينما ، حيث الطمأنينة الأكثر والأموال الأوفر . ومع ذلك فالتمثيل أمام الكاميرا لا يمكن أن يرقى إلى مستوى التمثيل أمام النظارة ، حيث العَلاقة الإنسانية الحميمة والدافئة والآنية بين الممثل وجمهوره . كذلك فإن التليفزيون والسينما لا يمنحان الممثل فرصة لتعديل الأداء بعد الانتهاء من التصوير واعتماده من المخرج ، في حين يمنح الأداء على المنصة فرصة الإجادة والتطوير والابتكار ، بحيث يجد الممثل نفسه وكأنه في مدرسة يتعلم فيها شيئًا جديدًا كل يوم . فالجمهور نفسه يمكن أن يكون معلمًا وأستاذًا للممثل دون أن يدري ، خاصة في مجال التوصيل . وبالتالي يمكن إدخال تعديلات طفيفة على الأداء لتلائم أمزجة المتلقين .

والممثل هو العضو الوحيد في فريق العرض المسرحي الذي يتمتع بهذه الصلة المباشرة بالمتلقين ، وهو قناة التوصيل المباشرة للنص المسرحيّ والتي يعتمد عليها الكاتب المسرحي في كشف الغطاء عن العمل الذي أبدعه . وبالطبع هناك الفريق المشارك في إدارة العرض وتنظيمه ، لكنه يظل مختفيًا عن أعين الجمهور الذي لا يرى سوى الممثل . والكاتب المسرحي عندما يشاهد عرض مسرحيته فإنه يستطيع أن يرى ويسمع بنفسه كيف يتم تقديم عمله إلى المتلقين ، فضلاً عن نوعية تلقيهم له . ولا شك أنه يشعر بالزهو والرضا والفخر عندما يرى تجاوب الجمهور وينتشي بسماع تصفيقه ، كما أنه يصاب بالإحباط والاكتئاب إذا تعثرت المسرحية وفشلت ، إذ إن هدفه الأساسي هو توصيل ما عبَّر عنه للآخرين . وقد لا يكون

التوصيل تاما لخطأ في التعبير ، أو ضعف في التفسير ، أو خطأ في الفهم ، مما يدفعه للسعي الحثيث بحثًا عن مواطن الخطأ حتى يمكن تجنُّبها . فهو يدرك جيدًا أنه لا بد من وجود متلقين يشاهدون عمله ، وأنه لو وجد نص مسرحي بدون عرض مسرحي له ، فمن المستحيل أن يوجد مسرح بدون متلقين . إن المتلقين أكثر من مجرد مشاهدين أو متفرجين سلبيين ؛ لأنهم يلعبون دورًا إيجابيًا وخلاقًا و وظيفيًا في العرض المسرحي .

وهناك مقولة شائعة في الوسط المسرحي تؤكد أن الجمهور هو النصف الأفضل والأخطر من العرض ، وهي تعني أن العرض المسرحي يبلغ قمة تفوقه في حالة استجابة الجمهور الكاملة له . فهناك قوة دفع يملكها المتلقون ، فإذا حرم منها الممثلون فإنهم قد يعملون بنصف طاقتهم . وكل من يعمل في مجال المسرح يعرف جيدًا أن نوعية المتلقين تتحكم في تلقي العرض المسرحي الذي قد يقابل بحماس دافق من جمهور حساس يدفع الممثلين إلى الإبداع والتجلي ، وليس فقط إلى الإتقان والتوفيق ، وفي وقت آخر قد يقابل العرض نفسه بفتور وضيق من جمهور بارد عاجز عن التواصل معه ؛ مما يجعل الممثلين يرزحون تحت وطأة كابوس يريدون الاستيقاظ منه . والمتلقي المثالي عملة نادرة ، لكن بمجرَّد تواجده يشعر به الممثل على الفور ويتجاوب معه بلوغًا للقمة المنشودة في الأداء والمتعة .

وكثيرًا ما يُنحي المؤلف والمخرج والممثلون باللائمة على الجمهور عند فشل عرض ما ، لكن النظرة الموضوعية تؤكد ضرورة البحث عن أرض مشتركة يقف عليها كل من فريق العرض المسرحي والجمهور دون تنازلات فكرية وفنية لدغدغة غرائزه ، ودون تعالٍ عليه وتحجج بعجزه عن استيعاب القيمة الحقيقية

للعرض . وغالبًا ما تقع مسئولية فشل العرض على الفريق القائم به بحكم أنه القائد والمعلم والمرشد الذي يأخذ بيد الجمهور إلى ما فيه الإثارة الانفعالية والمتعة العقلية . فليس هناك جمهور بمواصفات جاهزة يمكن أن يعمل على أساسها فريق العرض المسرحي ، بل إن كل عرض هو في حد ذاته استكشاف لمجموعة جديدة ومجهولة من البشر ، وذلك برغم وجود أساسيات في علم المسرح وفي سيكولوجية النفس البشرية يمكن أن تشكل ضوءًا هاديًا وسط هذه الأحراش المظلمة .

وإذا كان المتلقي المثالي عملة نادرة ، فإن العرض المسرحي المتمكِّن ، المتدفق ، الممسك بناصية كل التحولات الدرامية والقيم الفكرية ، واللاعب على كل الأوتار التي قام بشدها داخل الجمهور ، والنابض بدقات قلوب المتفرجين والسابح بين أمواج أفكارهم - مثل هذا العرض هو أيضًا عملة غير متوفرة . لكن إذا توفرت فإن العرض يصبح علامة متميزة على خريطة الحركة المسرحية . وهناك نصوص مسرحية مثل « بستان الكرز » لتشيكوف و « فيدرا » لراسين يمكن أن تصبح عروضًا لا تنسى إذا استطاع فريق العرض المسرحي أن يجسِّد جوهرها ، وأن يستخرج أوتارها للعزف عليها بمهارة واقتدار ، أما إذا عجز عن ذلك فإنها يمكن أن تصبح مِسخًا شائهًا . فهذه هي المشكلة دائمًا مع النصوص المرهفة الحساسة ذات الملامح الدقيقة والإيحاءات اللماحة ، التي لا تستخدم حيلاً درامية تقليدية أو تضع على المائدة أوراق اللعبة المسرحية المعروفة تحت ضوء باهر .

وعندما يشاهد المتلقي عرضًا مسرحيًا خلابًا ، فإنه يتحول إلى ذكرى أثيرة في حياته ، ويحرص على مناقشتها مع الآخرين كلما ورد ذكر المسرح على الألسنة .

فهي تشكل في حياته تجرِبَة سيكولوجية وجمالية ممتعة ، ومجرد استرجاعها هو متعة في حد ذاته . ومن البديهي أن قراءة نفس النص المسرحي لا تمنحه نفس المتعة التي مارسها عند مشاهدة العرض المسرحي الذي أحال صفحات النص إلى مشاهد وشخصيات وإيحاءات نابضة بالحياة وحافلة بالأفكار والذكريات التي لا تنسى .

والعرض المسرحي منظومة معقدة ومتشابكة العناصر ، بحيث يصبح تحليل تأثيرها على المتلقين أمرًا معقدًا بدوره إلى حدٍّ كبير ، ولذلك يجد الناقد نفسه مضطرًا إلى فصل كل عنصر عن عناصر العرض الأخرى ، كي يدرسه ويحلِّله على حدة ، ثم يعيد تجميع هذه العناصر لتوضيح مدى التفاعل فيما بينها ، وهل أدى هذا التفاعل إلى وحدة درامية استشعرها المتلقون ، أم أن التفاعل تحوّل إلى نوع من التشتُّت أفقد العرض المسرحي شخصيته المتميزة ؟ خاصة وأن هذا التفاعل لحظي ، أي يتم استشعاره واستيعابه لحظة بلحظة في أثناء العرض . وهو استيعاب لا بد أن تتوافر فيه شروط ثلاثة هي : حدة التركيز ، وقوة الدفع ، وتصاعد التحولات .

وتتمثل حدة التركيز في قدرة النص أو العرض المسرحي على إثارة الانفعالات الحادة ، وإضاءة مناطق معتمة في عقل المتلقين و وجدانهم ، وفتح منافذ جديدة على حقائق الحياة الغامضة في محاولة جادة وممتعة لفَهْمها واستيعابها لم تكن لتتأتّى للمتلقين بوسائل أخرى . فالعرض المسرحي تجرِبَة تمتاز عن تجارب الحياة اليومية بأنها تمتلك القدرة على التركيز ، والتجميع ، والتفاعل ، والحدة ، والبلورة ، والتنوير ، وإثارة الانفعالات الصحية والصحيحة ، وغير

ذلك من الطاقات التي تعجز حياتنا اليومية عن إمدادنا بها ؛ لأن صراعاتها التي لا تهدأ ، كثيرًا ما تؤدي بنا إلى التشتُّت والضياع وانعدام المعنى ؛ ولذلك يضع الكاتب المسرحي نصب عينيه أن يشحن مسرحيته بذروات صغيرة ومتتابعة تمهد للذروة الكبيرة . وهذه الذروات هي التي تحدد سير العرض المسرحي وتطور سياقه وحيوية إيقاعه من خلالها شحنها لانفعالات المتلقين وإثارة أفكارهم وتأملاتهم ، وبالتالي فهي التي تمنح للعرض المسرحي قوة دفعه .

وتتمثل قوة دفع العرض المسرحي في قوة الحوار ومنطقيته ، وحيوية الشخصيات ومصداقيتها ، وإثارة الدهشة نتيجة للتطورات المتجددة بأسلوب يمكن أن يمزج بين الحتمية والمفاجأة . والتلقي يمكن أن يرتفع إلى أعلى درجاته عند وقوع المفاجآت المثيرة ، خاصة تلك التي تتولد من داخل السياق الدرامي ولا تفرض عليه من الخارج ، إذ يشعر المتلقي أن استيعابه للسياق لم يمنع دهشته لمفاجآت جديدة صادرة عنه . كذلك فإن القوة التي تتبلور بها الانفعالات والهواجس والخواطر والأفكار والقضايا الإنسانية ، تشعر المتلقي بأنه أمام كيان حي يملك قوة الدفع الذاتي من داخله . وهذه القوة الدرامية أبعد ما تكون عن الأسلوب المباشر أو النبرة العالية أو الأداء الخطابي ، فقد تكمن في مشهد هامس أو شخصية فقدت القدرة تمامًا على مواجهة الحياة . فالدراما تجسد النفس البشرية في قمة قوتها وقاع ضعفها ، وهي في كلتا الحالتين تملك قوة الدفع الكفيلة بربط المتلقي إلى عجلتها التي لا تتوقف إلا بانتهاء العرض المسرحي .

أما الشرط الثالث الذي يجب أن يتوافر في التلقي اللحظي للعرض المسرحي فيتمثل في تصاعد التحوّلات التي تعني أن الأحداث السابقة لم تكن مجرَّد

تراكمات متكلسة وميتة بلا نتائج ، بل هي خلايا حية متفاعلة في جسم المسرحية بصفة مستمرة ، بحيث لا تمر لحظة على أحداث المسرحية ومواقفها إلا وهي في تصاعد متجدد نتيجة للتحولات الجارية التي لا تهدأ . فالمتلقي يشعر دائمًا بأنه يسير في طريق بلا عودة منه أو تراجع ، لكنه طريق مثير حافل بالانحناءات والتحوُّلات والاكتشافات التي تلقي أضواء متجدِّدة على أحداث الماضي ومواقفه ، وتواصل تجمّعها وتفاعلها وتصاعدها حتى تصل إلى قمة التحول الأخير في المسرحية . ففي بداية العرض المسرحي يتلقى المتفرج التفاصيل الأولى للمواقف والخطوط الأساسية للشخصيات ، وهي تفاصيل قد تكون مثيرة في حد ذاتها ، لكنها لا تتجاوز هذه الحدود في هذه المرحلة المبكرة من العرض المسرحي . ومع تصاعد الأحداث وتطوُّر السياق يدرك المتلقي أن استيعابه المبكر لتلك التفاصيل قد اكتسب أبعادًا أشمل ؛ لأن تأثيرها يزداد ويتعمق ويتضاعف من موقف لآخر . وبالتالي فإن متابعة العرض المسرحي كتجربة جمالية وسيكولوجية ، هي إثراء لتجربة الإنسان في حياته الشخصية وتعميق لنظرته تجاه الآخرين . فالأحداث تتوالى حدثًا بعد آخر ، والإدراك يتعمق موقفًا بعد آخر حتى تكتمل التجربة الكلية ، حين تتضح العلاقات العضوية بين هذه العناصر ويسود قانون السبب والنتيجة . ثم تأتي النهاية كنتيجة حتمية لكل ما سبق من تفاعلات ؛ مما يمنح المتلقي إشباعًا لأفكاره ، وتوسيعًا لإدراكه ، وإنضاجًا لانفعالاته ، وإحساسًا ممتعًا بالتكامل الذي يفتقده في حياته الواقعية . لكن إذا لم ينتبه المتلقي لنقطة تحول مهمة أو نقطتين في السياق ، فإن الخاتمة لن تكون مُشْبِعة في نظره ؛ لشعوره بأن هناك شيئًا ناقصًا أو غير مقنع أو غير مبرر ، أو تحولاً تصاعديًا لم يتم التمهيد

له . ينطبق الوضع نفسه على تصاعد التحولات إذا تجاوز المؤلف نقطة حيوية دون التركيز عليها وبلورتها أو نسيها تمامًا أو أصابها بالتشويش والتخبط ، أو فشل الممثلون في بلورة كل الذروات المتتابعة أو قوى الدفع أو نقاط التحول التصاعدي . كل هذا من شأنه أن يفسد الأثر الكلي للعرض المسرحي أو يضعف منه على أقل تقدير ؛ إذ إن من طبيعة العمل الفني أن الجزء يؤثر في الكل سواء بالسلب أو الإيجاب .

ومن الواضح أن تحليل التلقي عند الجمهور عملية صعبة ومعقدة ؛ لأن كل عرض له جمهور يتكون من أفراد ينتمون إلى مستويات عديدة ومختلفة في كيفية التلقي . وهذه المستويات تختلف وتتعدد طبقًا للسن ، والتعليم ، والثقافة ، والبيئة ، والاستيعاب ، والحساسية العاطفية ، والخبرة سواء فيما يتصل بالحياة أو بالفن الدرامي نفسه . فالمتفرج ذو القدرة العالية على الاستيعاب يستطيع أن يلتقط معاني ودلالات قد تفوت على المتفرج ذي الإدراك العادي ، في حين أن المتفرج ذا الحساسية العاطفية المرهفة يمارس تجربة من اللذة والألم أعمق من المتفرج التقليدي . والمتفرجون من الكهول أو في نصف العمر قد ينفعلون بقوة بعروض لا يرى فيها المراهقون سوى أفكار ومواقف عفا عليها الزمن ، في حين لا يحتمل الكهول عروضًا يرى فيها الشباب أنها نقاط تحوُّل في تاريخ المسرح . والمتفرجون ذوو المستوى الثقافي الرفيع يستطيعون فهم واستيعاب كل الإشارات والإحالات إلى أشخاص عامين أو تاريخيين بالذات ، أو أماكن أو أحداث تاريخية ، أو شخصيات أسطورية ، أو مصطلحات طبية أو قانونية أو اقتصادية ، أو تعبيرات أو أمثال بلغات أجنبية قد ترد في الحوار . والمتفرج ذو الخبرة العميقة

في الحياة يملك قدرة واعية يفرِّق بها بين الدراما السطحية الساذَجَة والدراما العميقة الناضجة ، برغم أنه قد يكون غير واعٍ بأصول الصنعة المسرحية . أما المتفرج المتردِّد بانتظام على المسرح والعاشق والواعي بأصوله ، ففي إمكانه أن يصدر حُكمًا موضوعيًا على العرض ، وأحيانًا يصل إلى الدقة التحليلية التي يتميز بها الناقد الحصيف .

ويختلف الكتاب المسرحيون فيما بينهم بشأن نوعية المتلقين الذين يريدون الوصول إليهم . فبعضهم يجد في ثقافته الرفيعة والعميقة وتوجُّهاته الطليعية في الإبداع الدرامي ما يدفعه إلى الكتابة لجمهور الصفوة ، والبعض الآخر يضع عينيه على شُبّاك التذاكر فيحرص على تقديم كل التوابل التي تجذب الجمهور العادي المقبل على التسلية والمتعة والترفيه ، ومعيار نجاح المسرحية عنده يتمثل في الرواج التِّجاري والإقبال الجماهيري . وهناك فريق ثالث من الكتاب المسرحيين يرى أن الإخلاص الفكري والدرامي للمنظور المطروح في النص كفيل بجذب الجمهور على مختلف مستوياته ، أي أن الكاتب المسرحي كلما اقترب من جوهر الإنسان، اقترب منه المتلقي بوصفه إنسانًا . وإذا لم تلق مثل هذه المسرحية نجاحًا ملحوظًا عند عرضها لأول مرة ، فإنها يمكن أن تنجح في فترات تاريخية تالية عندما تزول الغشاوة عن أعين المتلقين ، ويرون بريق الجوهر الإنساني الحقيقي الذي يتألق بين سطور النص ، وقد شهد تاريخ المسرح العالمي إحياءً لمسرحيات فشلت في عروضها الأولى ، وقد يكون مؤلفوها قد رحلوا عن هذا العالم وهم في قمة اليأس من تثبيت أقدامهم على خريطة المسرح ، أو وهم في قمة الثقة من أنهم كتاب فاشلون ، أو قد نسوا أنه في النهاية لا يصح إلا الصحيح .

لكن كتاب المسرح على اختلاف أنواعهم وتوجُّهاتهم ومشاربهم يكتبون وفي ذهنهم جمهور معين أو جمهور غامض أو جمهور ما ؛ لأنه لا يوجد الكاتب المسرحي الذي يكتب لنفسه أو الذي تنتهي متعته بكتابة النص ، ثم وضعه بعد ذلك في أرشيفه الخاص . وطالما أنه يكتب وفي ذهنه جمهور ما ، فلا بد أن يتأثر بطريقة واعية أو غير ذلك بهذا الجمهور الذي يطل برءوسه وعيونه على مخيلته وهو يبدع . وبذلك نستطيع القول بأن المتلقين يؤثِّرون في الكاتب المسرحي ، بل وفي كل أعضاء الفريق المسرحي ، كما يؤثرون هم بدورهم في المتلقين .

وبرغم هذه النظرة الجماعية إلى جمهور المتلقين ، فإن الفروق تظل واضحة بين متفرج وآخر ، فما يروق لمتفرج قد لا يروق لمتفرج آخر ، وما يستوعبه متفرج من عرض ما قد يعجز عنه آخر . وقد أدرك شكسبير بعبقريته وكرجل عاش المسرح – ولم يكن مجرد كاتب له – هذه الفروق ، فكان يكتب لكل مسرحية أكثر من أصل واحد لها بحيث يصل إلى ثلاثة أو أربعة أصول . فالأصل الذي يعرضه في بلاط الملكة إليزابيث غير الأصل الذي يعرضه للحرافيش في مسرح جلوب ، غير الأصل الذي يعرضه لتجمعات المثقفين في ليالٍ أخرى . لكن هذه الأصول المتعدِّدة للنص الواحد لم تَعْنِ تشويه النص وإعادة تفصيله وصياغته طبقًا لمزاج الجمهور ، بل كان شكسبير يسمح لنفسه بالتلاعب في منطقة اللمسات والإيحاءات والإسقاطات و « الرتوش » ، أما الهيكل العام للمسرحية فظل كما هو . فقد تركز التنويع في مفردات الحوار الذي تراوح بين الكلاسيكية والسوقية ، وبالطبع في حركات الممثلين التي تراوحت بين الإيماءات اللماحة الذكية والحركات الفجة التي تثير انفعالات أبسط أنواع المتلقين . لكن بعد أن استقرت

الأمور بمسرح شكسبير ، اتفق كبار النقاد والدارسين على اعتماد النص الكلاسيكي الذي كان يعرض على الملكة إليزابيث أو جمهرة المثقفين ، أو اعتماد نص يستفيد من كل الإبداعات الدرامية التي وردت في مختلف الأصول . وهي النصوص التي تعرض على مسارح العالم الآن والتي تؤكد مدى تأثُّر الكاتب المسرحي بجمهور المتلقين ، حتى لو كان في قامة شكسبير .

لكن لا يعتبر تجاوبُ المتلقين مع العرض المسرحي معيارًا دائمًا لنجاحه الفني والدرامي . ففي مجال العروض الناجحة التي أثارت ضَجة كبيرة بين الجماهير ، نجد عروضًا في قمة الإبداع الفني والنضج الفكري ، وعروضًا غاية في استجداء إقبال الجمهور ودغدغة غرائزه . لكن يظل العملُ المسرحي العظيم قادرًا على جذب أكبر عدد من قطاعات الجمهور ومستوياته المتعددة عبر العصور وفي مختلِف البقاع . ومسرحيات شكسبير أكبر دليل على ذلك : فمسرحية « ماكبث » مثلاً ، مسرحية جذابة ومثيرة سواء للمراهقين أو البالغين ، فكل مشاهد لها يستطيع أن يلتقط منها ما يروق له وما يثيره . قد تختلف مستوياتُ التلقي بطبيعة الحال ، لكن تظل هناك أرض مشتركة يقف عليها الجميع بقدر أو بآخر . ونفس الوضع ينطبق أيضًا على موليير وغيره من كبار الكتاب المسرحيين الذين غاصوا في أعماق النفس البشرية ليضيئوا كل أغوارها الدفينة والمجهولة والمعتمة ، فما كان من الناس عبر العصور وفي مختلف أركان المعمورة سوى أن أقبلوا عليهم دون تحفُّظ . فالإنسان بطبيعته يحب مَن ينير له طريقه في الحياة .

والعرض المسرحي لا ينتهي بإسدال الستار الأخير ومغادرة الجمهور للمسرح إلا إذا كان عرضًا تافهًا وسطحيًا وينطوي على إهانة لذكاء المتلقي وعقليته ، أما

العرض الناضج فكريًا والعميق دراميًا فمن شأنه أن يتحول إلى ذكرى محفورة في وجدان المتلقين عبر الأيام . فالعرض المسرحي في حقيقته هو تجربة سيكولوجية وجمالية يمر بها المتلقي . وكلما كانت التجربة جادة ومؤثرة وممتعة ، كان من الصعب نسيانها أو تجاهلها ، بل إن استرجاعها واجترارها - بين حين وآخر - يصبح متعة في حد ذاته ، شأنها في ذلك شأن كل التجارب السيكولوجية الثرية والخصبة والعميقة التي يمر بها الإنسان في حياته اليومية . وعلى الرغم من أنها تجربة موجَّهة إلى الجمع الموجود في المسرح ، إلا أنها تشكل تجربة ذاتية لكل متلقٍ على حدة . فكلٌ ينظر إلى العرض من وجهة نظره الخاصة التي تشكلها بيئته وثقافته وسنه وطبقته الاجتماعية وظروف حياته بصفة عامة ، مما يؤكد الحقيقة النقدية والجمالية التي تقول بأن العرض المسرحي يجري داخل المتلقي كما يجري على المنصة . فإذا كان في المسرح ألف متفرج ، فإنه يمكن القول بأن هناك ألف عرض مسرحي برغم أن العرض الجاري على المنصة هو واحد .

ومن الطبيعي أن يختلف تأثير العرض المسرحي من متلقٍّ إلى آخر ، لكن نجاح أي عرض مسرحي رهنٌ بمدى تأثيره العميق في المتلقين برغم اختلاف درجات هذا التأثير . وإذا كان التلقي نوعًا من الاستقبال الإيجابي فهو في الوقت نفسه نوع من الإرسال الإيجابي . فالمتلقي يشارك في العرض ويؤثِّر فيه أيضًا ، فهو يضحك في حضور الكوميديا ، وينفعل ويتوتر في مواجهة التراجيديا ؛ وبالتالي يؤثر في أداء الممثلين بطريقة أو بأخرى ؛ إذ إنهم يستمدون منه شحنات انفعالية ودفعات متجددة لمواصلة الأداء على أفضل مستوًى يتمنونه . فالعَلاقة بين العرض والتلقي علاقة تأثير وتأثر متبادلين ، مما يدحض حجة بعض المؤلفين أو

المخرجين بأن الجمهور لم يكن على مستوى العرض ؛ ولذلك عجز عن فَهْمه واستيعابه وتذوقه . فالمفروض في فريق العرض المسرحي أنه الطرف الخبير والمتمرس والواعي بأصول الصنعة المسرحية وبقنوات التوصيل المؤدية إلى وجدان الجمهور وعقله ، فإذا عجز عن عملية التوصيل فالعيب فيه وليس في الجمهور .

لكن هذا لا يعني أنه يتحتم على فريق العرض المسرحي أن يقوم بتلبية رغبات الجمهور ، مهما كانت سوقية أو سطحية أو تافهة أو فجة ، بل يجب عليه أن يحل المعادلة الصعبة التي تجمع بين المتعة والجاذبية وبين الرقي والجدية ، حتى لو كان عرضًا كوميديا بحتًا . فالكوميديا الراقية من أشد أنواع العروض المسرحية جِدِّيّة ؛ لأنها تبحث عن الحقيقة الإنسانية عن طريق العقل الموضوعي الصارم ، وتعري كل سلبيات الحياة بحزم لا يعرف التردد . ولا شك أن الحياة المسرحية تحتم معايشة كاملة وعميقة للحياة الواقعية التي يخرج من رحمها كل الأعمال المسرحية . وعلى أعضاء الفريق المسرحي أن يكونوا على صلة حميمة بالجمهور ليلمسوا الأوتار المشدودة داخله . فالمنصة ليست برجًا عاجيا ، بل تكاد تكون فوهة بركان تزمجر – من حين لآخر – بإنذارات رائعة . ومهما اختلفت مستويات المتلقين الثقافية والفكرية والاجتماعية والاقتصادية والبيئية ، فلا بد من إيجاد أرض مشتركة يقف عليها الجميع بقدر أو بآخر . فالناس يذهبون إلى المسرح لأسباب ثلاثة : للضحك المفكر أو المرفه ، أو للانفعال الدامع والشجن المؤثر ، أو للإثارة المفجرة لتراكمات الواقع المتكلسة . فإذا لم يتوفر للمتلقي أحد هذه الأسباب على الأقل ، فلن يجد أيَّ حافز للتردُّد على المسرح . فالدافع بدون استجابة يؤدي إليها ، لا وجود له ، بل إن الحياة المسرحية هي دوافع واستجابات

متصلة ومتجددة ، بحيث يؤدي الدافع إلى استجابة من الجمهور ، ثم تتحول الاستجابة إلى دافع جديد ، وهكذا إلى أن ينتهي العرض المسرحي بالاستجابة الكبرى التي تشكل الإشباع الكامل لدى المتلقين .

وهذه الاستجابة التلقائية من الممارسات الممتعة للمتلقي الذي يذهب خصيصًا إلى المسرح للاستمتاع بها . فالاستجابة الجماهيرية أقوى من الاستجابة الفردية ، لأن الفرد يتحول إلى مجرد جزء غير معروف فيها ؛ مما يزيح عنه كل القيود النفسية المتعلقة به كشخص يعيش بمواصفات معينة وسط بيئة معينة تعرفه جيدًا . فعندما ينصهر الوجود الشخصي داخل بوتقة الوجود الجمعي ؛ فإن كلّ الحساسيات والعقد الشخصية تنصهر بدورها وينطلق الإنسان على سجيته . وهذا ما يحدث في المسرح عندما ينطلق المتلقي مقهقهًا بلا قيود وسط جمهور لا يعرفه ، وقد طمست العتمة ملامحه ، أو يبكي بدموع ساخنة بلا أيِّ خجل أو حَرَج ، أو يشهق بطفولية بالغة عند ذروة مشهد مثير . فليس هناك رقيب عليه وسط هذا الجمهور المجهول . وهو يستمتع بهذا التنفيس العفوي عن مكبوتاته التي دفنتها الحياة اليومية في أعماقه ولا تسمح لها بالخروج ؛ ولذلك يمنح العرض المسرحي راحة نفسية عميقة للمتلقي عندما يكون مُتْقَنًا .

والجمهور - مهما اختلفت مستوياتُه وتنوعت قطاعاتُه - ليس مجرد ظاهرة عشوائية . ففي الإمكان تربية جمهور مسرحي واعٍ من خلال نشر الوعي المسرحي ، سواء من خلال الثقافة المسرحية النظرية - وهذا دور النقاد والدارسين ومراكز المسرح المتخصصة - أو من خلال ممارسة الحياة المسرحية العملية كما تتجلى في شتى العروض - وهذا دور المؤلِّفين والمخرجين والممثلين والمصممين .

وكلما ارتقى المسرح بوعي الجمهور وذوقه ، استطاع هو بالتالي أن يكتسب دفعات متجدِّدة إلى الأمام . فالرقيّ لا يلد سوى الرقي ، كما أن التخلف لا يلد سوى التخلُّف . والمسئولون عن الحركة المسرحية مسئولون أيضًا عن إيجاد وتربية جمهور واعٍ . فليس هناك جمهور يستعصي على الخبراء المسرحيين المتمكنين من أسرار حرفتهم وأصول فنهم . فالجمهور في النهاية مادة خام قابلة للصياغة بطريقة أو بأخرى . صحيح أنه يستحيل صبُّه في قوالب جاهزة ، ومع ذلك يمكن تلمُّس ملامحه الأولية والأساسية التي يمكن بدورها أن ترسم خطوطًا عامة لحركة مسرحية ، لا تخشى الدخول في طرق مسدودة أو دوائر مفرغة أو متاهات جانبية .

مراجع الدراسة

1. **Albright, H. O.; William P. Halstead & Lee Mitchell:** *Principles of Theatre Art.* Boston, Houghton Mifflin Co., 1935.
2. **Anderson, Virgil A.:** *Training the Speaking Voice.* New York, Oxford University Press, 1942.
3. **Bentley, Eric:** *The Playwright as Thinker.* New York, Reynal & Hitchcock, 1964.
4. **Bentley, Eric:** *The Life of the Drama.* New York, Atheneum Publishers, 1964.
5. **Boleslavsky, Richard:** *Acting.* New York, Theatre Arts, 1973.
6. **Bradley, A. C.:** *Shakespearean Tragedy.* London, The Macmillan Co., 1938.
7. **Brown, Gilmor & Alice Garwood:** *General Principles of Play Direction.* New York, Samuel French, 1937.
8. **Butcher, S. H.:** *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts.* New York, Dover Publications, 1951.

9. **Chekhov, Michael:** *To the Actor.* New York, Harper, 1953.

10. **Cheney, Sheldon:** *Stage Decoration.* New York, John Day Co., 1988.

11. **Cooper, Charles W. & Paul A. Camp:** *Designing the Play.* New York, F. S. Crofts & Co. 1942.

12. **Corson, Richard:** *Stage Make up.* New York, Appleton-Century-Crofts, 1949.

13. **Craig, Edward Gordon:** *Scene.* Oxford, Oxford University Press, 1923.

14. **Craig, Edward Gordon:** *On the Art of the Theatre.* London, William Heinmann, 1962.

15. **Davenport, Millia:** *The Book of Costume.* New York, Samuel French, 1940.

16. **Dean, Alexander:** *Fundamentals of Play Directing.* New Haven, Yale University Press, 1968.

17. **Dietrich, John E.:** *Play Direction.* New Jersey, Prentice-Hall, 1953.

18. **Dolman, John:** *The Art of Play Production.* New York, Harper & Bros., 1946.

19. **Dolman, John:** *The Art of Acting.* New York, Harper & Bros., 1949.

20. **Egri, Lajos:** *The Art of Dramatic Writing.* New York, Simon & Schuster, 1946.

21. **Eisenson, Jon.:** *The Psychology of Speech.* New York, F. S. Crofts & Co., 1983.

22. **Eliot, T. S.:** *Poetry and Drama.* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1951.

23. **Eustis, Morton:** *Players at Work.* New York, Theatre Arts, 1937.

24. **Fergusson, Francis:** *The Idea of a Theatre.* Princeton, Princeton University Press, 1949.

25. **Fry, Roger:** *Vision and Design.* London, Chatto & Windus, 1970.

26. **Gallaway, Marian:** *Constructing a Play.* New York, Prentice-Hall, 1950.

27. **Gassner, John:** *Producing the Play.* New York, The Dryden Press, 1953.

28. **Gassner, John:** *Masters of the Drama.* New York, Dover Publications, 1954.

29. **Graves, Maitland E.:** *The Art of Color and Design.* New York, McGraw-Hill, 1941.

30. **Hamilton, Clayton:** *The Theory of the Theatre.* New York,

Henry Holt, 1939.

31. **Helvenston, Harold:** *Scenery.* Stanford, Stanford University Press, 1931.

32. **Hollingworth, H. L.:** *The Psychology of the Audience.* New York, American Book Co., 1955.

33. **James, Henry:** *The Scenic Art.* New Brunswick, Rutgers University Press, 1948.

34. **Jones, Leslie Allen:** *Painting Scenery.* Boston, Walter H. Baker, 1989.

35. **Jones, Robert Edmond:** *Drawings for the Theatre.* New York, Theatre Arts, 1975.

36. **Kepes, Gyorgy:** *Language of Vision.* Chicago, P. Gheobold, 1944.

37. **Kerr, Walter:** *How Not to Write a Play?* London, Penguin, 1955.

38. **Kjerbuhl-Peterson, Lorenz:** *Psychology of Acting.* Trans. Sarah T. Barrows. Boston, The Expression Co., 1935.

39. **Komisarjevsky, Theodore & Lee Simson:** *Settings and Costumes of the Modern Stage.* London, The Studio Ltd., 1983.

40. **Laver, James:** *Drama; Its Costume and Déçor.* London, The Studio Publications, 1951.

41. **Lawsen, J. H.:** *Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting.* New York, G. P. Putman's Sons, 1949.

42. **Lees, C. Lowell:** *Play Production and Direction.* New York, Prentice-Hall, 1948.

43. **Lewes, George H.:** *On Actors and the Art of Acting.* New York, Brentano's, n. d.

44. **Luckiesh, Matthew:** *Light and Shade and Their Application.* New York, D. Van Nostrand Co., 1976.

45. **Matthews, Brander:** *The Development of the Drama.* London, George G. Harrap & Co., 1931.

46. **Mitchell, Roy:** *Creative Theatre.* New York, John Day Co., 1929.

47. **Napier, Frank:** *Noises Off; A Handbook of Sound Effects.* London, Muller, 1966.

48. **Nelms, Henning:** *Play Production.* New York, Barnes & Noble, 1950.

49. **Nicoll, Allardyce:** *The Theory of Drama.* London, George G. Harrap & Co., 1931.

50. **Oenslager, Donald:** *Scenery Then and Now.* New York, Norton, 1963.

51. **Phillippi, Herbert:** *Stagecraft and Scene Design.* Boston,

Houghton Mifflin, 1953.

52. **Raphaelson, Samson:** *The Human Nature of Plawriting.* New York, Macmillan, 1949.

53. **Rice, Elmer:** *The Living Theatre.* New York, Harper, 1959.

54. **Selden, Samuel & Hunton D. Sellman:** *Stage Scenery and Lighting.* New York, Crofts, 1966.

55. **Shaw, George Bernard:** *The Art of Rehearsal.* New York, Samuel French, 1928.

56. **Sheringham, George & James Laver:** *Design in the Theatre.* London, The Studio, 1957.

57. **Stanislavsky, Constantin:** *An Actor Prepares.* Trans. Elizabeth Reynolds Hap-good. New York, Theatre Arts, 1936.

58. **Stanislavsky, Constantin:** *Building a Character.* Trans. Elizabeth Reynolds Hap-good. New York, Theatre Arts, 1949.

59. **Stanislavsky, Constantin:** *On the Art of the Stage.* Trans. David Magarshack. London, Faber & Faber, 1950.

60. **Stuart, Donald Clive:** *The Development of Dramatic Art.* New York, D. Appleton, 1928.

61. **Thompson, Alan Reynolds:** *The Anatomy of Drama.* Berkeley, Calif., University of California Press, 1948.

62. **Whitworth, Geoffrey:** *Theatre in Action.* London, The Studio, 1988.

63. **Young, Stark:** *Theatre Practice.* New York, Charles Scribners' Sons, 1926.